

Université Abderrahmane Mira – Bejaïa

Faculté des Lettres et des Langues

Département de Français

Mémoire de Master 2

En vue de l'obtention de Master en Français Langue Etrangère

Option : Sciences des Textes Littéraires

Etude du rapport de la littérature avec les arts dans *Les Folies Françaises* de Philippe Sollers.

Présenté par :

OUYAHIA Samira

Sous la direction du :

Dr. OURTIRANE Souhila

2015-2016

Dédicaces

Je dédie ce modeste travail

A mon père, à ma mère, et à mes enfants.

Bien à toi Nadia, à toi Khoukha, à toi Zahra et bien sur à toi Tania,

et que toute personne ayant, de prés ou de loin, contribué à ma formation,

trouve ici l'expression de ma gratitude et de ma profonde considération.

Remerciements

Avant d'entamer la présentation de ce travail je tiens à dire Elhamdoulilah wa choukrou lilah.

Je remercie mon père et ma mère de m'avoir aidée, soutenue afin de mener à bien cette étude.

Mes remerciements vont ensuite à ma fille Sarah pour tout ce qu'elle a fait, Je la remercie pour sa présence, pour ses encouragements, ses soins et sa patience durant tout mon cursus universitaire.

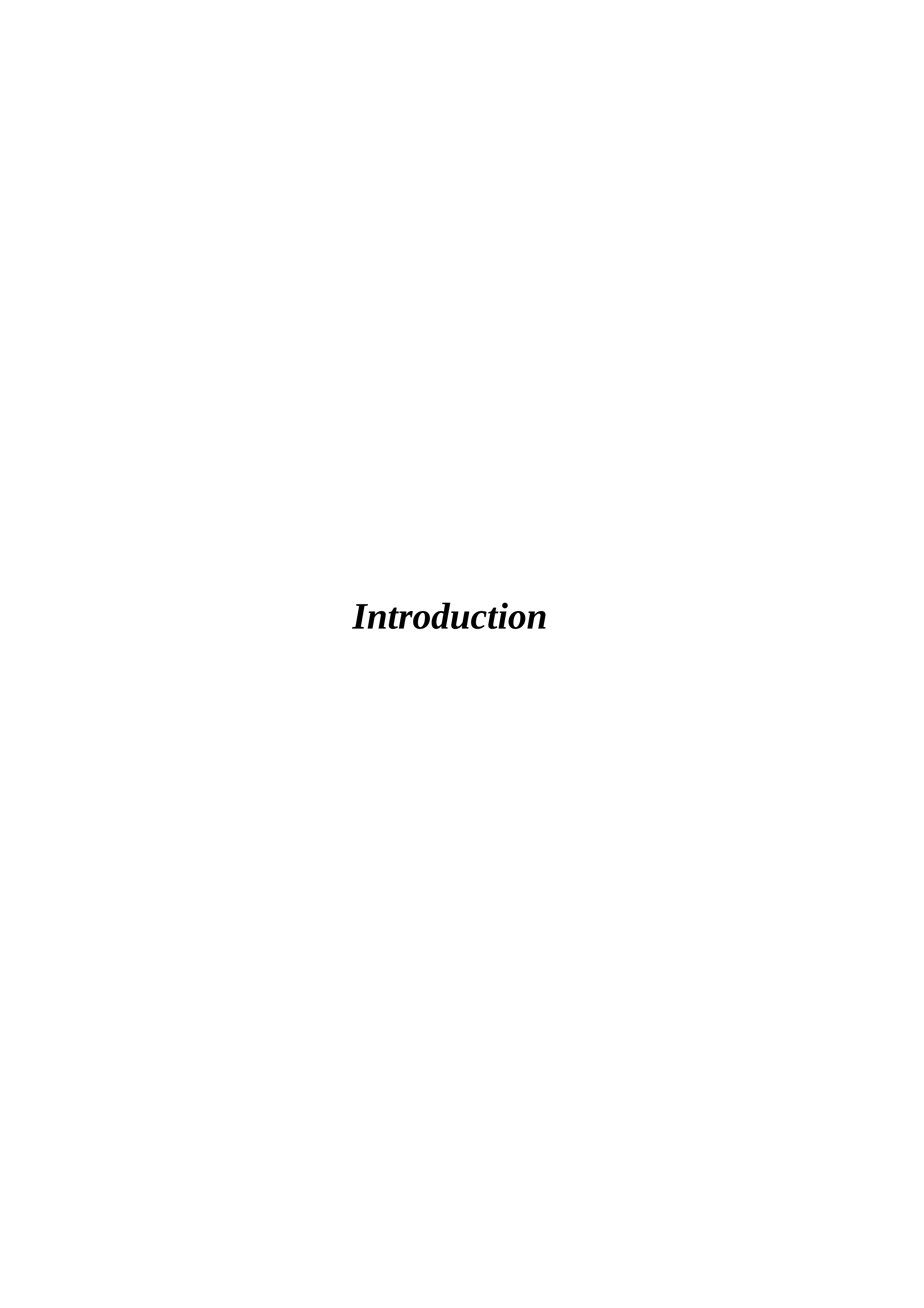
Je tiens également à remercier mes deux fils Mehdi et Idir Salem pour toute présence chaleureuse et aide précieuse.

Je tiens à remercier mes frères et sœurs pour leurs aides uniques.

Je remercie ma directrice de recherche, Mme Ourtirane Souhila, pour ses années d'enseignements, grâce à qui j'ai pu découvrir ce rapport de la littérature avec les arts et l'intitulé de mon sujet. Je la remercie pour sa disponibilité, et précieux conseils.

Mes vifs remerciements vont également à mes amies Tania qui m'a épaulée et aidée tout au long de la préparation de ce mémoire, merci à Mme Rachdi, à Lyes pour son amitié. Sans oublier mes enseignants.

Je ne pourrais oublier de remercier Nabil sans qui, je n'aurai pas pu avoir en ma disposition toute la documentation nécessaire et de m'avoir permis de constituer toute une bibliothèque. Merci à toi Nabil.



Introduction

La littérature entretient avec l'art un rapport certain grâce à sa dimension intertextuelle qui lui permet de dialoguer de part son écriture, de part les thématiques qu'elle traite avec d'autres texte non- verbaux. L'intertextualité est cette présence effective d'un texte dans un autre texte selon Gérard Genette[1].

L'histoire de ce rapport de la littérature avec l'art s'est tissée à travers les siècles, il est aussi complexe que délicat, en raison de l'évolution des deux arts au fil du temps, ainsi qu'aux changements et retournements qu'a connu chacun d'eux. Il nous semble nécessaire de retracer les principales étapes de cette histoire, et pour ce faire nous allons nous appuyer sur l'ouvrage de Daniel Bergez, *Littérature et peinture*[2], et les travaux de Bernard Vouilloux[3].

Ce rapport indéniable entre les arts et la littérature n'est pas récent, il remonte à l'Antiquité qui jusqu'au XVIIIe siècle demeure celui du « *Ut pictura poesis* », une doctrine inventée à la Renaissance par des théoriciens en art. Elle est tirée de l'art poétique d'Horace, alors que ce dernier compare les arts langagiers à ceux de l'image, et se limite à un seul rapport semblable. Elle est mise en situation de conformité ou d'équivalence avec la littérature *« il s'agit d'établir des ressemblances entre les deux arts au nom d'une conception de la représentation comme mimèsis »*[4]

Au Moyen Age, image et texte participent à l'élaboration du livre sacré ; la « *Bible des illettrés* »[5] signifiant cette tradition picturale qui remplace l'écrit au prés du peuple.

[1]Gérard, Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
[2]Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.
[3] Bernard Vouilloux, professeur des universités : université de Bordeaux, université paris IV- Sorbonne, centre régional, spécialiste des Arts du langage et arts visuel.
[4] Bertrand, Kim, « *Ecrire l'Empêchement : Critique d'art et création littéraire chez Samuel Beckett* », mémoire de la maitrise en Etudes Littéraires, université du Québec, 2003.
[5] L'ouvrage d'Anthony Blunt, *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, trad. Jacques Debouzy, paris, Gallimard, « Idées et Arts », 1956. P 85 et 86. Selon l'expression de Savonarole : « La peinture doit être la Bible de l'illettré. Dans un sermon, Savonarole recommande à son auditoire de lire les Ecritures et les ajoute : Et vous qui ne savais pas lire, allez contempler les peintures et y considérer la vie du Christ et de ses Saints. » Ailleurs, il dit que les figures représentées dans les églises sont les livres des enfants et des femmes.

Daniel Bergez résume et présente cette époque en disant : « *L'image porte alors un message, au même titre que le texte, accessible seulement à la frange très réduite de la population qui sait lire : elle transcrit du lisible dans l'ordre du visible*. »[6]

A la Renaissance, les pratiques littéraires et arts visuels se rejoignent dans une exploration commune. Et cela continuera jusqu'au XIXe siècle où chacun recherche et s'inspire des sujets et des thèmes de l'autre. Les théoriciens de la Renaissance font inversement et comparent les arts de l'image à ceux du langage, delà nous vient la célèbre formule attribuée à Simonidé[7] par Plutarque dans *Moralia* : *« la poésie est une peinture parlante et la peinture une poésie muette».*

La formule de l'« *Ut pictura poesis* » relève plus de l'utopie, car les artistes se contenaient d'une seule discipline : soit la peinture, soit la sculpture, soit l'architecture, soit la poésie ou autre, c'est ce qui explique que cette théorie fut critiquée par Lessing dans son célèbre texte du *Laocoon*[8]. Il a posé les éléments d'une distinction formelle, entre les arts visuels et la littérature et tracé nettement la ligne qui les sépare, car il percevait dans leur rencontre un risque pour l'originalité respective de ces pratiques.

Les signes montrent que chaque forme d'art est différente, car elles utilisent un médium différent pour représenter une chose ou une œuvre d'art : la poésie par les mots et la peinture par les couleurs. La matière première est différente et les autres disciplines le sont toutes autant d'où l'impossibilité qu'elles soient semblables.

Alors que nous la pensions morte et enterrée « *L'Ut pictura poésis* » ressurgit de plus belle, avec le courant romantique et le concept d' « *œuvre d'art totale* », élaborée avec l'artiste allemand Philippe Otto Runge[9]. Ce concept utilise plusieurs disciplines en même temps pour coïncider en une seule œuvre. Celui en premier qui a

[6] Daniel, Bergez, *op. cit.* p 9
[7] Sémonide né à Céos en 557 av. J-C, mort à Agrigente en 467 av. J-C, était un poète lyrique grec.
[8] LESSING, *Laocoon*, paris, Hermann, 1990.
[9] Philippe Otto Runge nait le 23 juillet 1977 à Wolgast, meurt le 2 décembre 1810 à Hambourg. Il était un écrivain, peintre, dessinateur, et théoricien de l'art allemand, et l'un des plus grands représentants de l'art romantique.

fait de ce concept une réalité, fut le maitre Richard Wagner[10], dans ses opéras où il regroupa, la musique, la danse, la peinture et la poésie. Ceci a permit à la peinture d'être considérée avec prestige à l'égard de la poésie, ce qui n'était pas le cas auparavant, car la peinture était inférieure à la poésie.

A partir du XVIII[e] siècle et l'avènement des salons, les échanges entre les peintres et les écrivains se sont multiplié ce qui a modernisé à la fois la littérature et les autres arts. Depuis, ces arts libéraux ont gagné leur autonomie. Les artistes comprennent dés lors, la valeur de leur indépendance esthétique et leur matériau c'est ce que Hochmann explique en disant :

> « *On mesurait le talent et l'originalité du peintre à sa capacité de traduire en Image le texte dont il s'inspirait. C'est entre autre cette prérogative de pouvoir Formuler visuellement un sujet originellement développé dans un récit, qui avait Soutenu les peintres réclamant le statut d'art libéral* »[11].

Ceci dit ils se sont unis dans une même recherche au-delà des moyens utilisés. A l'instar de Flaubert avec son travail stylistique ou de Baudelaire qui retrouve le souci d'un Delacroix pour la couleur et la touche. Le vocabulaire pictural rencontré chez Balzac imite la technique de l'art, non pas dans le souci de l'ekphrasis, mais dans le souci de peindre un tableau d'une société ou de l'humanité toute entière.

Ces communications qui unissent les deux arts, ne cesseront pas à travers les divers mouvements : l'impressionnisme, l'expressionnisme, le cubisme ou le surréalisme qui représenteront tout autant des œuvres picturales que littéraires. Nous verrons par la suite, la naissance du livre d'art, à partir de la communion du travail poétique et du travail pictural que connaitra le XIX[e] siècle[12].

---

[10]Wilhelm Richard Wagner, né le 22 mai 1813 à Leipzig et mort le 13 février 1883 à Venise, est un compositeur, directeur de théâtre, polémiste et chef d'orchestre allemand de la période romantique. Occupant une place importante dans l'histoire de la musique occidentale, Richard Wagner compose en général lui même à la fois la musique et le livret de ses opéras considéré comme le point de départ des principales avancées que connaitra la musique au XXé siècle.

[11] Michel, Hochmann, *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628),* Rome, Collection de l'Ecole française de Rome, tome 155,1992.p, 154.

[12]Nous nous sommes inspirés de la thèse de doctorat présentée par Frédéric Marteau, *Le dessein de l'écriture* : *une poétique de la lecture-Paul Celan et Charles Racine*, université de Paris VIII, p.141.

Les salons, les galeries et marchands privés contribueront à la promotion de l'art moderne au XIXe siècle et cela se poursuivra jusqu'au XXe siècle. A propos de l'époque moderne, Daniel Bergez constate : « *cette incertitude apparie peintres et écrivains dans une même pratique du fragment et de l'inachèvement* »[13] . En outre, la naissance des mouvements picturaux a révolutionné l'art, tels que : le fauvisme, la peinture cubiste et surréaliste, ce qui a bousculé la littérature. « *Parce que la peinture était en avance par rapport au théâtre et à la littérature. « se sont les écrivains qui ont appris des peintres et non l'inverse* »[14] comme le prouve les propos de Dora Schneller.

Plusieurs auteurs ont fait appel à la peinture en particulier et aux autres arts dans la construction du langage littéraire. Philipe Sollers[15], connaisseur et appréciateur d'arts et de littérature, fait partie justement de cette catégorie d'écrivains. Nombreux sont ses écrits dans le monde des arts langagiers et artistiques. Roland Barthe, lui, consacre même un livre intitulé *Roland Barthes, Sollers l'écrivain* en 1979, il considère que Sollers a révélé la dimension de la phrase. Pareillement, l'écrivain et critique littéraire Gérard de Cortanze, dans *Philippe Sollers ou la volonté de bonheur,* affirme à son sujet

> « *Ce qui est vrai pour la littérature l'est tout autant pour les autres discipline artistiques, et que l'œuvre d'art est la signature d'un corps, Les créateurs (les musiciens, peintres, écrivains, danseurs) ; convoqués par Sollers entretiennent tout ce rapport singulier au corps et à la sensation* »[16].

En effet, à notre lecture des *Folies Françaises* nous relevons plusieurs passages sur les arts. Leur nombre est si important au point où nous voulons en faire notre sujet de recherche, d'où d'ailleurs, l'intitulé de notre mémoire, étude de « *rapport de l'écriture littéraire aux arts dans Les Folies Françaises de* Philippe Sollers ». Ce roman édité en 1988 aux éditions Gallimard, relate l'histoire d'un père, écrivain, qui

---

[13] Daniel. Bergez, « *Littérature et peinture : les convergences historiques* », in *littérature et peinture, op. cit.* p 40.

[14] Dora Schneller, Ecrire la peinture : *la doctrine de l'ut pictura poesis dans la littérature française de la première moitié du XXe siècle, Revue d'études française* (En ligne) n°12, 2007, p.138, cief.elte.hu/sites/default/files/schneller.pdf(page consultée le 29 novembre 2015).

[15] Philippe Sollers est un écrivain français né à Talence le 28 novembre 1936.Il est l'un des fondateurs, de la revue *Tel Quel* aux Editions du Seuil qui défend des auteurs comme : Jack Derrida, Roland Barthes, James. Joyce, Artaud, pour continuer son action, il crée la revue l'*Infini* aux éditions Denoël, puis chez les éditions *Gallimard*. Il épouse en 1967 Julia Kristeva, écrivain et psychanalyste.

[16] Cortanze Gérard, *Philippe Sollers ou la volonté de bonheur*, essai, Le chaîne, 2008, p.3.

va rencontrer sa fille pour la première fois après dix huit ans, car elle a toujours vécu avec sa mère aux Etats Unis.

Il lui fera découvrir la France en faisant appel aux deux arts, visuels et langagiers, en guise d'exemple nous relevons dans la narration un discours sur Monet , au moment de sa balade avec sa fille près des fleurs au Pré de Catelan : « *j'ai pensé au tableau de Monet, Dame dans un jardin à Sainte-Adresse, de 1867, apparition blanche devant les géraniums, elle s'appelle Marguerite Lecadre .Sainte-Adresse, est à coté du Havre, le tableau est entré à l'Ermitage en 1930* »[17]. Un autre discours sur le théâtre de Molière à propos de Don Juan « *Aux dix-septième siècles, la fin de Don Juan est inéluctable, La scène ne pouvait aller plus loin. La statue emporte un corps vivant dans abimes du feu* […] »[18]

Tout le texte est ainsi parsemé de ce type de discours sur les arts : le théâtre, l'architecture, la photographie, le cinéma, la musique, la danse, et bien sûr la peinture. De là, les convergences se manifestent clairement une fois encore à travers la trame narrative, qui nous capte par la diversité et la richesse des deux mondes artistique et littéraire.

L'auteur par la rapidité de son écriture et son style parfois oral ancrent son œuvre. Son rythme qui n'est pourtant pas nervosité mais *vivacité* est dû à son rattachement direct à la vie : à l'art, à la pensée et à ce que Sollers appelle *l'art de vivre*. Une œuvre qui entretient surtout un dialogue à la fois pertinent et émouvant avec la littérature et les autres arts.

Notre problématique de recherche est comme suit : - comment se manifeste le rapport *des Folies Françaises* avec les arts *?* Et quel est l'enjeu de ce rapport ? Pourquoi Sollers a-t-il évoqué tous les arts et la littérature dans *les Folies Françaises* ?

Nous avons formulé cette problématique en partant de l'hypothèse que ce rapport des arts sert la thématique de l'œuvre. Ces éléments de l'histoire qui consiste à

[17] SOLLERS, Philippe, *Les Folies Françaises*, Paris, Gallimard, 1988, p. 89.
[18] *Ibid*.,p. 61.

faire découvrir la France comme Patrimoine artistique et historique à *France*, la fille du narrateur. Nous pensons donc que ce rapport se dédouble d'enjeux culturels qui participent au sens du roman : Le père parle de musique en évoquant les pièces composées par François Couperin dans le passage « *les calotins et les calotines…Les Folies Françaises ou Les dominos...quoi encore ? Mais les jongleurs, sauteurs et saltimbanques* »[19]. D'autres passages où il cite la poésie de François Villon quand il dit

« *Item, mon corps j'ordonne et laisse*

A nostre grant mere la terre ;

De terre vint, se par trop n'erre,

Voulentiers en son lieu retourne ».[20]

Raison pour laquelle, nous aurons à définir dans le premier chapitre : « *l'intertextualité*» une définition du champ théorique de ce concept, car plus appropriée à notre étude, ce qui va permettre, l'examen d'un grand nombre de ce types d'intertextualité qui se manifeste dans le roman. Ensuite il s'agit pour nous de dresser un état des lieux du rapport des arts à la littérature.

Puis, dans le deuxième chapitre intitulé « *convergences du corpus avec les arts* », qui traitera de l'analyse de l'écriture et des arts, notamment, avec deux genres langagiers poésie et théâtre, et deux autres non langagiers. La musique avec danse et la peinture, sous leurs formes implicite et explicite.

Enfin, dans le dernier chapitre, « *les Folies Françaises et les arts* : Histoire d'une identité culturelle», qui portera sur l'importance des Arts considérés dans notre roman dans la construction de l'identité française par le texte, à travers la définition des rapports effectifs entre le texte et les arts existant dans notre corpus.

[19] *Ibid*., p. 53.
[20] *Ibid*., P. 40.

Chapitre I

- **La notion de l'intertextualité dans le champ de la critique littéraire**
- **Le rapport de la littérature aux arts (état des lieux)**

I .1. Intertextualité

« Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »

Julia Kristeva

Dans ce premier chapitre, nous tenterons de cerner le cadre théorique de l'intertextualité pour délimiter notre champ d'étude. Afin de clarifier cette notion de l'intertextualité, nous nous intéresserons à sa genèse depuis les formalistes russes, jusqu'à son développement en Europe par certains théoriciens.

L'intertextualité, comme nouvelle notion s'inscrit dans le champ de la critique littéraire, à partir des années soixante dans le courant critique appelé le structuralisme. Elle a été l'objet de multiples théorisations et sujet de nombreuses contradictions et ambiguïtés.

Diverses définitions ont été attribuées à la notion d'intertextualité. Dans son ouvrage « *l'intertextualité, Mémoire de la littérature* » Tiphaine Samoyault mentionne à ce propos que

> « *Le terme d'intertextualité a été tant utilisé, chargé de sens différent qu'il est devenu une notion ambigu du discours littéraire ; souvent on lui préfère aujourd'hui des termes métaphoriques qui signalent d'une manière moins technique la présence d'un texte dans un autre texte : tissage, bibliothèque, entrelacs, incorporation ou tout simplement un dialogue »*[21].

Dans cette définition l'ambigüité dans quelques unes des notions de l'intertextualité atteignent par fois le seuil de la contradiction.

I.1.1 Les formalistes russes et le fondement de la notion intertextualité

Tout a commencé avec les Formalistes Russes et leur vision sur l'autonomie du texte littéraire, indépendamment des faits psychologiques, sociologiques, historiques et même idéologiques. Selon les formalistes Russes, le texte littéraire ne s'explique pas

[21]Tiphaine SAMOYAULT, *L'intertextualité Mémoire de la littérature*, Armand colin, Paris, 2005, p.5.

par des causes externes. Mais, il doit être recentré sur lui-même. Le postulat de base d'une telle théorie de la littérature est traduit dans l'ouvrage « *Théorie de la littérature* », un ensemble de textes des Formalistes Russes réunis par Tzevant Todorov dans lequel il suggère que

> *« l'objet de la science littéraire doit être l'étude des particularités spécifiques des objets littéraires les distinguant de toute autre matière ,et ceci indépendamment du fait que, par ses traits secondaires, cette matière peut donner prétexte et droit de l'utiliser dans les autres sciences comme objet auxiliaire »*[22]

Pour ce groupe de théoricien, ce sont les éléments internes au texte qui feront l'objet d'étude. Le texte est « *autotélique* ». Cette autonomie donne la possibilité aux théoriciens de définir ce qu'est le texte littéraire. Roland Barthes récupère les propos de Julia Kristeva, pour ce qui est de la définition du texte, dans son article *la Théorie du texte* :

> « *Nous définissons le texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs et synchroniques* »[23].

Nous remarquons que cette définition comporte certains éléments et conditions théoriques pour une étude dite scientifique du texte littéraire, mais dépourvue de son contexte. Pour autant les formalistes russes ne rejettent pas l'idée de la présence du facteur social dans le texte littéraire. Tzevtan Todorov rajoute à ce propos

> *« L'histoire de la littérature ne s'explique pas par l'action des causes extra-littéraire qui provoquerait le renouvellement des œuvres, c'est au contraire le jeu des relations qui s'établissent entre les œuvres qui est le moteur de l'évolution des textes ».*[24]

L'idée de la dynamique interne qui régit les œuvres littéraires permet l'évolution de la littérature.

[22] Tzevtan TODOROV, *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes, Le Seuil, Paris, 1965.
[23] Roland BARTHES, art, « *Théorie du texte* », in Encyclopaedia Universalis, 1973, p.997.
[24] Tzevtan TODOROV, op cit.

I.1.2. L'intertextualité à partir du dialogisme

Mikhaïl Bakhtine, théoricien du roman et philosophe a collaboré avec sa notion du *dialogisme* à la genèse de l'intertextualité. Sa théorie de l'énoncé et du dialogisme découle à partir de ses deux monographies, celle sur l'œuvre de *François Rabelais* et *la culture populaire au Moyen âge et sous la renaissance*, et l'autre sur l'œuvre de Dostoïevski, *Problème de la poétique de Dostoïevski.* Dans ces deux études, il constate que le roman est principalement un phénomène du langage, un espace polyphonique où se comparent différents composants linguistiques, stylistiques et culturels.

Bakhtine envisage le roman de Dostoïevski comme un roman polyphonique, une sorte de mise en scène de plusieurs voix. Il explique

> *«On voit apparaître dans ses œuvres des héros dont la voix est dans sa structure identique à celle que nous trouverons chez les autres. Le mot du héros sur lui même et sur les monde est aussi valable et entièrement signifiant que la l'est généralement le mot de l'auteur (…) il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à coté du mot de l'auteur recombinant avec lui ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages sur un mode tout à fait original »[25].*

Autrement-dit, le Dialogisme pour Bakhtine est un discours avec une multiplicité de voix dans un texte littéraire, c'est-à-dire, le romancier mêle plusieurs discours, plusieurs visions du monde, plusieurs langages sociaux. C'est à ce stade que la polyphonie s'installe. D'ailleurs à ce propos Tiphaine Samoyault déclare qu' :

> « *Il ne s'agit pas dés lors de repérer un intertexte quelconque, puisque tout devient intertextuel ; il s'agit plutôt de travailler sur la charge dialogique des mots et des textes, fragments de discours que chacun fait entrer en dialogue »[26].*

De ce fait, le langage du roman selon Bakhtine est un système de langage qui s'éclaire mutuellement en dialoguant, et l'exemple de Dostoïevski le prouve bien.

D'après Bakhtine, Le roman est le genre littéraire par excellence où se manifestent le dialogisme et la polyphonie. Il explique que le roman par sa forme de

[25] Michail, Bakhtine, *Théorie de la littérature*, éd, Seuil, 1965, p.50.
[26]Tiphaine, Samoyault, *op*, cit. p.11.

prose facilite l'apparition de l'intertextualité avec une manière plus intense et remarquable. Pour lui le roman est essentiellement dialogique, alors que la poésie et monologique, car le « *le langage du poète, c'est son langage à lui, le discours poétique ne présume pas les énoncés d'autrui* »[27].

Enfin nous pourrons dire que les études de Bakhtine sur le dialogisme sont importantes pour la genèse de l'intertextualité, en particulier dans le champ des études littéraires.

I.1.3. Kristeva et le terme « *intertextualité* »

C'est dans la continuité des formalistes russes et celle de Bakhtine, que situent les travaux de Julia Kristeva sur l'intertextualité, inspiré par les travaux de Bakhtine sur le dialogisme. La notion de l'intertextualité après avoir été une idée, prend sa place dans la critique littéraire et l'analyse dans le champ de la théorie littéraire.

Il faut dire que, la majorité des théoriciens s'accordent à considérer Julia Kristeva comme la première à avoir introduit ce néologisme dans le vocabulaire de la critique littéraire. Le terme apparait pour la première fois aux années soixante, dans deux articles parus dans la revu *Tel Quel*. Le premier en 1966 intitulé «*Le mot, Le dialogue, le roman* », le second en 1967, « *Le texte clos* » puis, fut repris par la suite dans son ouvrage *Séméiotiké, recherches pour une sémanalyse,* en 1969.

[27] M, Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, éd, Gallimard, Paris, 1984, p.107-108.

Pendant sa formation en Bulgarie, Kristeva a travaillé sur l'œuvre de Bakhtine. Puis elle l'introduit en France, elle définit

> « *L'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine, d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.* »[28]

Dans cette définition assez extensive de la notion de l'intertextualité, Kristeva parle à la fois de relation textuelle, de sa dynamique interne, de croisement de textes et de mouvement de la langue à travers les discours. Elle démontre que le mot est chargé de significations, de ses usages le transporte dans le texte qui se chargerai de sa transformation une fois rentré en contact avec d'autres mots ou discours. C'est ce que disait Philippe Sollers par : « *Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur*. »[29]

En ce qui concerne l'intertextualité, J. Kristeva rajoute qu'il ya un croisement de texte qui se fait inconsciemment, c'est ce qu'elle appelle « *interaction textuelle* » il s'agit d' « *une permutation de texte […] : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés pris à d'autre texte se croisent et se neutralisent* »[30]

Ainsi, le texte littéraire d'après Kristeva, transmet les écrits antérieurs et aussi les discours avoisinants. Signalons ce qui différencie Kristeva de Bakhtine c'est ses apports sur, le dialogisme de la poésie qui est au même titre que le roman, quoique la vision de chacun d'eux soit différente, Kristeva reste redevable à Bakhtine pour son dialogisme et sa polyphonie.

---

[28] Julia, Kristeva, *Seméiotikè, Recherches pour une sémanalyse,* Seuil, 1969, p. 115.
[29] Philippe, Sollers dir, *Théorie d'ensemble,* coll. Tel Quel, Seuil, 1968, p. 75.
[30] J, Kristeva, *op*, cit. p.146.

I.1.4. Développement de la notion par d'autres théoriciens

Roland Barthe, s'est positionné clairement à partir des années soixante dix, dans la lignée de Bakhtine et de Kristeva sur le concept d'intertextualité. Il affirme que:

> «*Tout texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante »*[31]

La capacité des textes à dialoguer entre eux à travers diverses formes, puis il poursuit *« tout texte est un tissu nouveau de citations révolues* »[32].où il relié l'intertextualité à la citation.

Barthes étale la théorie de l'intertextualité en parlant de *l'esthétique de la réception des données littéraires*, d'ailleurs il consacre tout un ouvrage qu'il intitule « *Le plaisir du texte* ». Barthe utilise dans ses recherches le concept d'intertextualité en focalisant ses conceptions dans la lignée de Bakhtine et de Kristeva, il désigne que :

> *« Tout texte est intertexte d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues »*[33]

Il explique que l'intertextualité est inséparable d'une conception du texte comme étant une « *productivité* » selon lui :

> « *le texte est une productivité, cela ne veut pas dire qu'il est produit d'un travail, tel que pouvait l'exiger la technique de la narration et de la maitrise de style, mais le théâtre même d'une production : le texte, travail, à chaque moment et de quelque coté qu'on le prenne, même écrit, il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production, il déconstruit la langue de la communication de représentation ou d'expression, le sujet individuelle ou collectif peut avoir l'illusion reconstruire une autre langue* »[34]

A partir de cette définition l'accent est mis sur l'interaction entre le texte et le lecteur.

Barthe développe sa théorie en se basant sur des réflexions sur l'esthétique de la réception des diverses données littéraires. Dans « *le plaisir du texte* »il met en relief la jouissance esthétique qu'un lecteur éprouve devant une œuvre littéraire.

---

[31] Roland, Barthes, *art, Encyclopaedia universalis*, « *Théorie du texte* »,1973.
[32] R, Barthes, *Ibid*.
[33] R, Barthes, *Le plaisirs du texte*, éd, Seuil, 1973 p. 85
[34] R, Barthes, art, « *théorie du texte* », éd, Seuil, 1973, p.85.

C'est dans la même optique de *l'esthétique de la réception* que se joint Michaël Riffaterre, car pour lui « *l'intertexte est avant tout un effet de lecture* » de cette façon il nous envoi pour une identification d'un intertexte du coté du lecteur. Tout est placé sur compétence du lecteur et sa mémoire pour identifier la présence d'autres textes dans celui considéré, car elle n'est limitée ni par l'auteur ni par sa chronologie. Libre au lecteur d'interpréter, de percevoir lors de sa lecture un phénomène intertextuel. « *Ce n'est pas ce que je peux percevoir en toute liberté, mais ce que je dois repérer* »[35]précise Nathalie Piégay-Gros.

C'est dans cette perspective que Riffaterre définit « *L'intertextualité est la perception parle lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivi. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première* »[36] en effet pour lui l'intertexte est visible et apparait comme une contrainte que « *le lecteur ne peut pas ne pas percevoir, parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile* ». Pour Riffatter l'intertexte est très lié aux lecteurs et leurs perceptions des textes références. Dans la perspective où ces textes ne sont pas perçus, l'intertexte devient ambigu, voire indéfinissable, quoique chez Riffaterre sa perception est comme obligatoire.

Les définitions données par M.Riffaterre sur l'intertextualité et l'intertexte sont jugées par d'autres chercheurs et théoriciens de complexité. D'après N.Piégay-Gros l'intertexte chez Riffatter : « *exerce une forme de terrorisme : il n'est plus, en effet, en toute liberté, mais ce qu'on doit repérer* ».[37]

[35] Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité,* Dunod, Paris, 1996, p.16.
[36] M. Riffaterre, « *La Trace de l'intertexte* », *La pensée*, n° 2I5, octobre 1980.
[37] Nathalie. Piégay-Gros, *op, cit,* p.27.

I.1.5. Gérard Genette entre l'intertextualité et transtextualité

C'est dans une optique différente que l'intertextualité se définit chez Gérard Genette. Elle n'est pas un élément central mais une relation parmi d'autres, ce qui intéresse G.Genette ce n'est pas l'objet d'intertexte mais la relation qui s'établit entre texte et son contexte où selon sa terminologie « *entre l'hypertexte et l'hypotexte* ». Il le dit clairement à l'encontre de Kristeva :

> « *Je le définis pour ma part, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale* »[38]

L'auteur de *palimpsestes* sous entend les pratiques traditionnelles de la citation entre guillemets, de plagiat comme emprunt non déclaré et l'allusion, cet énoncé moins explicite et moins littérale. Le terme employé par Genette à la place de « *l'intertextualité* » c'est celui de « *la transtextualité* » il le définit : « *une transcendance textuelle du texte, c'est-à-dire, tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes* »[39]. IL nous présente la transtextualité par les cinq types de relations transtextuelles, qu'il énumère, le premier *l'intertextualité* à l'instar de Kristeva, comme étant cette relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes.

Le second est nommé *paratextualité*, la relation qu'entretient le texte avec son paratexte à savoir : titre, sous-titre, préface, poste face, avertissement, illustration, prière d'insérer. Elle est selon lui *« moins explicite et plus distante que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretien avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte* »[40].

Le troisième type est celui de *la métatextualité* qui consiste à un « *commentaire* », qui « *unit un texte à un autre texte dont il parle sans nécessairement le citer, voir à la limite, sans le nommer c'est par excellence la relation critique* »[41]comme le détermine G, Genette.

[38] Gérard, Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, P.8.
[39] G, Genette, *ibid*, p.7.
[40] *Ibid*., p.10.
[41] *Ibid*., p.11.

Le quatrième type est l'*architextualité*, N.piégay-Gros déclare que parmi les cinq types de *transtextualité* de G.Genette l'*architextualité* :« *est la relation la plus arbitraire, définie par la relation qu'un texte entretient avec la catégorie générique à laquelle il appartient* »[42].

L'*architextualité* selon Gérard Genette est décrite comme la plus abstraite et la plus implicite, et que son étude est très importante dans la mesure où « *la perception, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l'horizon d'attente du lecteur, et donc la réception de l'œuvre* »[43].

A ce propos A.C.Gignoux, écrit et définit *« l'architextualité est une relation tout à fait muette entre le livre et son code générique principalement, ainsi que son mode d'énonciation»*[44].

L'hypertextualité comme cinquième et dernier type selon G.Genette de la relation transtextualité. Il lui accorde une importance particulière, en lui consacrant une étude un peu plus approfondie. Il l'a qualifie de : « *Toute relation unissant un texte B (hypertexte), à un texte antérieur A (hypotexte) dont il dérive, elle renvoie à une relation non pas d'inclusion mais de greffe »*[45].

A travers cette définition, nous déduisons, que G.Genette nomme l'hypertexte, un texte dérivé d'un autre texte antérieur par la « *transformation simple* »ou par une « *transformation indirecte* »qui est l'imitation.

42 Nathalie. Piégay-Gros, *op, cit*, p.13.
43 G.Genette, *op. cit*, p. 12.
44 A.C.Gignoux, *initiation à l'intertextualité*, éd, Ellipses, Paris, 2005, p. 49.
45 G.Genette, *op*, cit, p.14.

Pour approfondir un peu notre recherche théorique sur la notion de l'intertextualité, nous allons aborder la typologie selon la représentation de divers théoriciens.

I.1.6. Typologie de l'intertextualité

Le concept de l'intertextualité est devenu polysémique et garde un sens très large. Ceci est bien constaté à travers les différentes définitions et approches théoriques traitées plus haut.

S'appuyant sur les travaux de G.Genette et de quelques un de ses successeurs. Nous distinguons deux types de relation intertextuelles : le premier est dit *relations de coprésence* et le deuxième type et celui par *dérivation*.

I.1.6.1. Les relations coprésence

Trois formes déterminées par G.Genette sur les relations de coprésence, la citation, le plagiat et l'allusion. S'ajoute alors une quatrième « *la référence* » établie par Annick Bouillaguet.

D'après plusieurs définitions des dictionnaires de littérature, la citation est la reproduction d'un court propos extrait ou d'un écrit antérieur dans la rédaction d'un texte ou dans une forme d'expression orale. Généralement l'auteur de la citation n'est pas celui qui la fait, néanmoins un auteur peut être amené à se citer lui-même.

La citation sert à justifier les propos de l'auteur et démontrer la rigueur de son analyse. Son but est aussi de renforcer l'impact d'un texte et de l'enrichir. En général, elle est une forme emblématique, qui est repérable à l'aide de marques typographiques spécifiques : les guillemets, les italiques et autres.

La citation pour G.Genette est définit comme «*une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes […] par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale* »[46].

[46] G.Genette, *palimpsestes*, Seuil, Paris, p. 8.

Parmi les théoriciens qui ont réservé une étude approfondie à la citation nous retrouvons Antoine compagnon. Dans son ouvrage *La seconde main ou le travail de la citation*. Il mentionne « *qu'il n'est plus possible de parler de la citation pour elle-même, mais seulement sur le travail de la citation […] la citation travail le texte et le texte travail la citation* »[47]. D'après A. Compagnon, la citation rassemble deux actes celui de l'écriture et celui de la lecture.

a. Le plagiat

Comme il a été défini dans plusieurs dictionnaires de la littérature, le plagiat d'une manière globale, consiste à s'inspirer d'un modèle que l'on omet délibérément ou par négligence de nommer. Le plagiaire est celui qui s'approprie illégalement les idées, le style, ou les faits.

Généralement on dit que « *le plagiat est à la base de toutes littératures, excepté de la première, qui d'ailleurs est inconnue* » ceci dit, le plagiat reste l'obsession même de certains écrivains, et des plus authentiques. Elle demeure un sujet d'interrogation car elle est loin d'être exclu de toute création et réflexion littéraire.

Du point de vue des théoriciens de la critique littéraire le plagiat reste une forme d'intertextualité, G.Genette affirme d'une manière claire « *qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral* »[48]. A.C.Gignoux atteste que « *le plagiat se définit d'abord comme un vol ou le pillage de texte d'un écrivain par un autre, par emprunts non autorisés d'éléments protégés* »[49].

Cette forme implicite constitue une reprise littérale, mais non démarquée, N.Piégay-Gros souligne que

> «*Le plagiat est à l'intertextualité implicite ce que la citation est à l'intertextualité explicite […] comme une citation non démarquée. Plagier une œuvre, c'est donc en convoquer un passage sans indiquer que l'on n'en est pas l'auteur* »[50].

[47] A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation,* Paris, Seuil, 1979, pp. 36,37.
[48] G.Genette, *op*, cit. p.8.
[49] A.C.Gignoux, *op*, cit .p. 42.
[50] N.Piégay-Gros, *op*, cit, p. 50.

Ce qui constitue donc une atteinte à la propriété littéraire, et remet en cause l'honnêteté du plagiaire, mais aussi les règles de bon fonctionnement qui régissent la circulation des textes, comme le constate Nathalie Piégay.

b. L'allusion

Avec l'Allusion, la comparaison avec la citation est toujours effectuée, mais a contrario, elle n'est ni littérale ni explicite, car elle est plus discrète et plus subtile. Pour Fontanier l'Allusion consiste à : « *faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas et dont ce rapport même réveille l'idée* »[51] cela veut dire qu'elle stimule dans ce cas l'intelligence et la mémoire du lecteur. L'Allusion dépend plus de l'effet de lecture que d'autres pratiques intertextuelles.

Du coté de G.Genette, l'allusion : « sous sa forme moins explicite et moins littérale », il explique qu'il s'agit d' « *un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle de ses inflexions, autrement non recevable* »[52]

En général l'allusion est plus repérable et plus efficace quand on utilise des références textuelles connues, auxquelles la désignation par quelques mots suffit à son identification.

[51] *Ibid*, *op*, cit, p. 52.
[52] G.Genette, *op*, cit, p.8.

c. La référence

La référence ne s'inscrit pas dans la typologie des relations de coprésence établies par G.Genette. Comme nous l'avons déjà dit, elle a été ajoutée par Annick Bouillaguet. C'est dans « *la pratique intertextuelle de Marcel Proust dans A la recherche du temps perdu : les domaines de l'emprunt* », qu'Annick Bouillaguet met en évidence la possibilité d' organiser le domaine intertextuel par un croisement des deux notions, de « *littéral* » et d'«*explicite* », Ainsi selon Bouillaguet « *la référence est non littérale et explicite* »[53].

Au travail de Bouillaguet, vient compléter la définition de Thiphaine Samoyault dans son ouvrage *l'intertextualité, la mémoire de la littérature,* qui distingue *la référence simple* de la *référence précise.* La première fait mentionner d'un nom ou d'un titre rendu présente par certains nombres d'indices vagues. La deuxième s'agit de la mise en place de plusieurs matériaux visibles, comme un titre en italiques et d'un auteur, d'un nom de personnage.

Quelques théoriciens la confondent avec l'allusion, dans sa définition et sa présentation. Nathalie Piégay écrit à propos de la référence qu'elle est :

> « *Comme la citation, c'est une forme explicite de l'intertextualité, mais elle n'expose pas le texte autre auquel elle renvoie. C'est une relation in absentia qu'elle établit. C'est pourquoi elle est privilégiée l'ors qu'il s'agit simplement de renvoyer le lecteur à un texte, sans le convoquer littéralement.* »[54]

Le dictionnaire du littéraire l'a définit dans le sens plus général du terme : « *La référence est un phénomène de renvoi : celui qui a ou qui fait des références se situer par leur biais dans l'ordre de l'expérience ou dans celui de la compétence* » ce qui met l'auteur de cette pratique dans le statut d'un connaisseur et met en valeur sa compétence.

[53] Annick, Bouillaguet, *Une typologie de l'emprunt,* Poétique,1989, p.487-489.
[54] N.Piégay-Gros, *op,* cit, p.48.

I.1.6.2. Les relations de dérivation

C'est dans palimpsestes que G,Genette ,définit deux types de relation de dérivation, la parodie et le pastiche, qui relèvent moins de l'intertextualité que de l'hypertextualité, car la typologie hypertextuelles se base fondamentalement sur deux mode de dérivation :la transformation qui s'en prend à un texte, l'imitation reproduit à un style.

Trois régimes composent chacun de ces modes ; ludique, satirique ou sérieux, pour ce qui de la relation transformation nous avons ; la parodie, travestissement et transposition. Trois par imitation tel que ; le pastiche, charge et forgerie.

a. La parodie

Dans le dictionnaire du littéraire, la parodie « *est limitation d'un modèle détourné de son sens initial et, plus généralement, une transformation de texte(s) à des fin généralement comiques ou satiriques* »[55],cela signifie cette production des discours dont la reprise des autres discours existant avec une intention comique, ludique, ou satirique.

Les critiques littéraires accordent un intérêt, particulier à la pratique parodique. L'Etymologie du mot de « *parodie* », selon A. Claire. Gignoux est très ancien et se rattache à l'épopée. Il cite pour confirmer ses dires la description de Genette qui stipule : « *…Odé* c'est le chant, *para, « le long de », « à coté » ; parodein,* d'où parodia, ce serait donc ! Le fait de chanter à coté, donc de chanter faux ou dans une autre voix contrechant, en contrepoint, ou encore chanter dans un autre ton : déformer, ou transposer une mélodie »[56].

Manifestement, la parodie consiste à transformer une œuvre précédente, soit par la réutilisation tout en la transformant soit par la caricature.

---

[55] Paul Aron, Denis ST-Jacques& Alain Viala, *Dictionnaire du littéraire,* éd Quadrige, 2[eme] tirage 2006, p. 439.
[56] G.Genette*, op, cit*, p.17.

Généralement, la parodie comme l'une des formes de relations de dérivation consiste à reprendre l'intégralité d'un texte littéraire afin de lui attribuer une autre signification.

b. Le pastiche

La parodie transforme l'hypotexte, le pastiche le déforme, mais en imitant, il s'agit de renvoyer moins au texte précis, mais au style qui caractérise l'auteur et d'en faire un sujet important. Le dictionnaire du littéraire présente la définition suivante:

> « *Le pastiche désigne l'imitation d'un style pour l'appliquer à un autre objet(Genette) .On en cerne l'usage selon trois paramètres : il s'agit d'une reprise exclusivement d'ordre stylistique (on ne pastiche pas une œuvre, mais un style d'auteur ou d'époque), qui n'est nécessairement comique (ce qui le distingue de la parodie) et qui suppose une distance génératrice d'ironie (il peut être un hommage dans certains cas)* »[57]

De là, nous comprenons que le pastiche consiste en une imitation du style, et aucun texte imité n'est exigé, c'est une opération plutôt formelle. *« Cette littérature au second degré une activité ludique, supposant à la fois une solide culture et une haute virtuosité »*[58]. Cela veut dire que sa pratique nécessite une grande maitrise de la langue, du « *style* » et compétence culturelle.

Pour conclure, toutes ces définitions et formalisations de divers théoriciens, à savoir celles de G.Genette qui portent à dire que le texte littéraire ne s'inscrit pas tout seul, sans y faire appel à d'autre textes, soit par les relations de coprésence ou à celle de dérivation. Car malgré leur différence, elles forment tout de même les différentes modalités sur lesquelles se fondent l'intertextualité. On a pu constater que G.Genette redéfinis par la *transtextualité* ce que les autres appellent communément *intertextualité* pour ce genre de pratiques, ce qui a donné à cette théorie un autre aspect et d'en faire ses éléments analytiques qui peuvent être appliqués aux textes littéraire.

[57] P.Aron, Denis St-Jacques, A.Viala, *op*. cit. 442.
[58] *Idem.*

I.2. Le rapport entre littérature et arts (Etat des lieux)

«En ouvrages de goût, en musique, en poésie, en peinture, c'est le goût qui tient lieu de montre ; et celui qui n'en juge que par des règles en juge mal.»

Voltaire, *Lettres philosophique*

Il nous était évident dans ce deuxième point d'établir un état des lieux sur l'ensemble des travaux qui ont trait, d'une manière ou d'une autre, au rapport de la littérature aux arts, afin de permettre aux lecteurs de se familiariser avec ce thème et de comprendre l'analyse qui suit dans le deuxième chapitre.

L'état des lieux portera sur la peinture, la musique, la danse et le cinéma, cela se remarque par les nombreuses recherches dans ce domaine, d'ailleurs le nombre de recherches enregistrées est remarquable et aborder d'une manière approfondie.

Ce rapport de la littérature aux arts est abordé par quelques chercheurs universitaires, des professeurs et écrivains avec les critiques d'art. A chacun sa méthode de travail, et ses orientations en outils d'analyse.

I.2.1. Critiques, littérature avec musique et dance

Parmi les chercheurs qui se sont intéressés au rapport entre littérature et musique, se place Midori Ogawa professeure à l'université de Tsukuba au japon et enseigne la littérature française et la culture européenne. Elle a effectué de nombreux travaux à ce sujet, notamment des articles qu'elle a consacré à Marguerite Duras qui s'articule autour de la notion de la musique et littérature, d'ailleurs elle a consacré toute sa thèse soutenu en 2000 à l'œuvre de Marguerite Duras, intitulée « *la musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras* » qu'elle édite aux éditions Harmattan en 2009.

Dans ce livre, c'est une approche dite interdisciplinaire, une étude sur l'écriture de Duras qui entretient avec la musique un rapport privilégié, plutôt de nécessité selon Duras : « *j'écris des livres dans une place difficile, c'est-à-dire entre la musique et le silence. Je crois que c'est quelque chose comme ça. On rate toujours quelques chose, ça c'est forcé, c'est une obligation dans la vie, j'ai raté la musique* ».Midori Ogawa met le point sur certaines formes de rapports riches et complexes qu'on proposera de voir ici : pour elle l'affinité entre musique et écriture se fait d'abord à deux niveaux : au niveau *formel* et au niveau *métaphorique*, le formel, ici note, que la structure narrative reproduit formellement la cadence régulière de la notation musicale.

L'œuvre de Duras est régie de la syntaxe musicale à travers les mots choisis, qui se laissent plutôt lire comme une partition musicale, *« choisit pour la sonorité* » l'élément musical est la variation, qui en littérature repose sur les principes de répétitions, chez Duras c'est le cycle indien. En plus du formelle, la musique agit sur l'écriture par le biais de métaphores: de joie, de tristesse, d'amour...etc.

La musique dans ce cas travaille comme une *catachrèse* selon Ogawa au-delà de la représentation voudra donner une présence visible. Le temps musical est chargé d'une puissance symbolique.

L'auteure met aussi l'accent sur une autre forme de rapport, celle de l*a musique et le temps*. Elle dit que l'écriture et la musique entretiennent un rapport étroit avec le temps mais d'une manière différente. Car le développement musical est circulaire, rythmer par des répétitions, le développement littéraire sur la narration reste linéaire. Dans l'œuvre littéraire, l'élément musical agit donc sur la linéarité de la narration, comme il transforme la temporalité « *la durée musicale* » en espace, autrement dit l'élément musical organise au sein de l'espace romanesque, un espace -temps nouveau.

c'est toujours sur les œuvres de Marguerite Duras qu'un autre travail sur rapport de la danse avec l'écriture littéraire s'établit, Christophe Meurée est l'un des chercheurs qui a consacré ses études sur le rapport de l'écriture à l'art, à la danse, dans son article « *Anne-Marie Stretter danse : fonctionnement du bal dans les œuvre de Marguerite Duras* », rajoutant également que les œuvres en langue française de la

seconde moitie du vingtième siècle peuvent être lues selon les critères que le chercheur Meurée a dégagé. Il indique que la question du temps et particulièrement de l'atemporalité tient une place de choix dans cette perspective.

Il entend par « *atemporalité* » l'effacement du temps chronologique et la suspension du temps personnel à l'intérieur de la fiction, au profit d'un instant d'éternité.

C'est à partir de trois œuvres de marguerite Duras que l'auteur établit sa démarche. IL analyse les principaux traits de la danse comme langage : *la piste de danse comme lieu de l'isolement*, *la suspension temporelle*, qui par la lecture des scènes de danses se fait par rapport au temps de la narration, les indications temporelles nous laissent à penser que non seulement la danse semble contrôler le temps : le faire reculer ou à l'avancer, mais parvient même dans certains cas, à le suspendre. Autrement dit lorsqu'on danse le temps semble s'arrêter même le temps de la narration est suspendu par le biais du langage exemple : à travers les dialogues entre les danseurs, et même lorsque les danseurs restent silencieux le narrateur suspend le temps de la narration puisqu'il décrit la scène et quand on s'arrête de danser le temps reprend son parcours.

Il développe dans un deuxième point, la mécanique de danse, qui consiste en un mouvement rotatif dans certaines danses et mouvement non rotatif dans d'autres. Il présente l'écriture comme circulaire en la transposant à la mécanique de danse rotative. Il explique que le fait de tourner en dansant autour d'un lieu et comme l'auteur quant il tourne dans son ouvre autour d'un mot qui fait sens, aussi c'est selon l'interprétation bien sur du sens du mot. Car l'absence de sens de mot est lié à se tourner, danser autour d'un lieu vide, voire le rythme ou la cadence est mal respectée. Pour Stéphane Bamforth, la danse est le seul art qui s'inscrit dans l'espace et le temps. *Meurée* déclare en conclusion, que la danse en tant que langage non articulé, peut être étudié en parallèle avec les thèmes de la musique ou du silence qui représentent l'envers du langage parlé.

Un dernier point soulevé par le chercheur est celui de la danse silencieuse transmise ou imitée par la littérature actuelle. Lors d'un colloque organisé à

l'université de *Pau* par Hélène Laplace Clavier aborde cette relation de la danse à l'écriture à partir de la notion du silence. Elle revient au cours de son travail, sur un point qu'elle résume en ces termes : « *La danse, idiome silencieux, aura donc fini par contaminer la littérature, l'obligeant à se taire* »[59]. Christophe Meurée se demande si Hélène ne pensait pas à Beckett, à Duras, à toute cette littérature contemporaine qui se nourrissait du silence.

I.2.2. Les chercheurs autour du rapport peinture et littérature

Beaucoup d'études et travaux sont effectué sur le rapport entre littérature et peinture, qui ont suscité de nombreux chercheurs et ceci depuis longtemps.

I.2.2.1 Daniel Bergez

L'ouvrage incontournable pour ce qui est de la thématique des rapports entre littérature et peinture est bien, celui de Daniel Bergez «*littérature et peinture*», qui éclaire les multiples croisements historiques à travers les convergences et thématiques par les lieux communs que partage chacun de la littérature et la peinture. Deux autres points sont traités : celui des confluences du texte et de l'image, autrement dit, la présence de l'image dans le texte et la présence du texte dans l'image. L'autre point examiné porte sur l'inspiration de la littérature par la peinture et vis versa et celui de peinture par la littérature.il conclut à la fin de son ouvrage par un constat sur certains écrivains inscrit dans la critique d'Art.

I.2.2.2 Bernard vouilloux

L'étude académique la plus exhaustive est qui s'inscrit d'une manière directe dans ce thème est réalisée par Bernard Vouilloux qui s'intitule : « *la peinture dans le texte XVIIIe-XXe siècles* ». Cette recherche est basée, principalement, sur l'étude des rapports entre le texte littéraire avec l'image, de ce qu'il nomme le rapport entre le langage verbal et le langage visuel.

[59] Hélène Laplace-Claverie, *L'indicible et le dansable : l'art de la danse ou l'éloquence du silence*, in Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, *Limites du langage* : *indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 170.

Un ouvrage incontournable pour beaucoup de chercheurs, quant à ce rapport du pictural avec le verbal. Les six études qui le composent forment un cheminement dont la relation complexe résulte du croisement des trajectoires suivies par chacune et de l'aspect que représente leur convergence : la première étude est consacrée à baliser les champs d'investigation, pour ce qui est du plan de désignation ou de dénotation qui se compose de noms et de descriptions.

C'est dans le deuxième chapitre « *un rapport infini* »qu'il essaye de prouver la fiabilité de ses outils théoriques après avoir défini leurs constituants et les combinaisons dans lesquelles ils s'inscrivent. Il précise deux dans le processus de la dénotation: les noms et la description à travers l'intertexte.

L'auteur met en relief dans le troisième chapitre les convergences à propos de la signification de la description, qu'il détermine du point de vue rhétorique, à celui de la sémiologie pour terminer avec la narratologie.

Dans le quatrième chapitre, qu'il consacre à la pratique descriptive des salons, du discours descriptif avec Jaques le Fataliste, il analyse comment fonctionne la description de tableau ; la corrélation de la référence au référent.

Comme une suite logique et chronologique, dans ce cinquième chapitre, Vouilloux affirme les changements de référent qui exigent les changements de vocabulaire dans un texte littéraire, cette modification à partir d'une constatation de la description entre les œuvres classiques et les œuvres modernes.

Il conclut à la fin de son travail d'analyse, que la description de tableau où sont dégagées les dispositifs discursifs, seront un « *échange* » entre le destinateur et le destinataire, il affirme alors, que le dernier mot revient à l'auteur et au lecteur, mais pas au descripteur.

Considéré comme un spécialiste du rapport texte/image cet auteur a consacré sa thèse aux images dans *Julien Gracq*, sur la question du visible dans le texte. Selon ses propres termes, il s'intéresse à la « *notion de Co-implication du verbal et du visuel dans les processus de symbolisation (ou de sémiotisation), par verbalisation ou par visualisation, qui président à la production et à la réception des textes et des images* »

Sa perspicacité est arrivée, au point de soulever les aspects méthodologiques, qui peuvent nous être utiles dans nos travaux de recherche respectifs. L'accent sera mis, alors sur les problèmes de terminologie, et sur les problèmes méthodologiques spécifiques à la « *discipline* » texte / image.

I.2.2.3 Dr Ourtirane Souhila

Dans sa thèse de doctorat intitulé : « *Poétique du discours littéraire dans ses différents états artistiques : rapport écriture/peinture dans Une année dans le Sahel* d'E. Fromentin *et Femme d'Alger dans leur appartement* d'A.Djebar »[60], Ourtirane Souhila a traité le rapport de l'écriture à la peinture à partir de deux ouvrages à deux auteurs, par rapport à un seul tableau de peinture celui de *Femme d'Alger dans leur appartement* d'Eugène Delacroix.

La particularité du rapport qu'elle à traité se situe dans la construction même du discours littéraire. Cette particularité est délimitée à travers des signifiants picturaux dans les signifiants du texte.

Ourtirane Souhila a étudié les procédés du traitement scripturaire de la peinture, où elle a analysé ces procédés d'écriture qui sont « *au fondement de la consubstantialité entre le texte et l'image* ».c'est à dire, traité l'un des *référents*[61] du tableau, celui de la couleur, où selon Daniel Bergez les nommes« *les signifiants picturaux* ». Selon la chercheure, ils constituent les composantes techniques d'un tableau qui participent à sa construction matérielle et à sa production de son sens.

I.2.3. Les chercheurs du rapport littérature et cinéma

I.2.3.1Mathilde Labbé :

C'est un rapport très récent, ici on a fait appel à Mathilde Labbé, qui a obtenu un doctorat dans le domaine littéraire et cinéma. Dans son article « *Ce que le cinéma*

---

[60] Ourtirane, Souhila, Poétique du discours littéraire dans ses différents états artistiques : rapport écriture/peinture dans *Une année dans le Sahel* d'E. Fromentin *et Femme d'Alger dans leur appartement* d'A.Djebar, thèse de doctorat, Bejaia, 2010.

[61] Dans son ouvrage*, la peinture dans le texte, le chapitre* « *le rapport infini* »Bernard Vouilloux, parle de deux plans celui de la référence (nom du peintre, titre du tableau) à celui du référent (noms des personnages, objets représentés par le tableau, les couleurs).

fait à Boule de suif », elle analyse comment le texte peut offrir un champ de possibilité au cinéma et de quelle manière il est retravaillé et non réadapté, à l'image visuelle animée. Elle s'est appuyée sur deux films : *Mademoiselle fifi* et *Boule de suif* où chacun adapte à sa façon deux nouvelles de Guy de Maupassant, en un seul et même film.

Elle montre la capacité du texte littéraire à travailler toute une structure dans son environnement, au-delà de la société, au-delà des tendances artistiques, elles sont reprisent par le texte littéraire. Ce n'est pas dans un sens thématique, mais beaucoup plus dans le sens du sens. Le cinéma retient uniquement le message littéraire, cela signifie que la fidélité au texte littéraire n'est pas l'objectif.

Mathilde Labbé définit clairement sa démarche dans laquelle elle nous propose une méthodologie du travail qui consiste dans les modalités à suivre de l'adaptation cinématographique du texte littéraire.

La première modalité est la « *recontextualisation* » de l'histoire romanesque, dite transposition romanesque; travailler le sens de l'histoire romanesque et faire de l'histoire cinématographique, une allégorie du sens que recèle le texte littéraire.

La deuxième modalité : les transformations ont pour but une meilleure diffusion et meilleure réception ; on ne s'intéresse pas à la comparaison des œuvres et leurs adaptations cinématographiques mais plutôt à la perspective de la réception, autrement dit, comment le spectateur perçoit ce changement à partir de ces transformations.

La troisième modalité consiste à la plantation de décor, qui est différent de celui du texte source « *hypotexte* » et qui ne répond pas surement à l'exigence de l'écriture littéraire par sa pluralité.

La Quatrième modalité, consiste à la musicalité de la narration dans le passage du texte littéraire au cinéma, c'est le remplacement de la narration par la musique. Le changement successif des décors qui sont considérés par Mathilde Labbé comme une « *extension du texte* » L'extrapolation filmique par rapport au texte littéraire.

Dans la cinquième modalité, elle parle de la langue qui est souvent différente, qu'elle justifie d'un travail de réadaptation de la langue par rapport au public qui regarde.

Elle termine, en disant que le passage de l'écrit à l'audiovisuel implique du nouveau ; des décors et des sons qui n'étaient que des mots à l'écrit, dés le moment, où l'image s'impose au spectateur, devient le seul référent pictural possible. À comparer au texte littéraire ou chacun a sa propre imagination construit des personnages. Ainsi considérer seulement leur représentativité.

De là elle prouve que, le texte littéraire dans son passage au cinéma ne reste pas le même. L'adaptation cinématographique de la littérature est une recréation qui engage ou propose une nouvelle vision de l'adaptation, cette adaptation n'est pas jugée par rapport à sa fidélité à l'œuvre, mais rapport à la cohérence des transformations qu'elle opère. L'adaptation peut donc dépasser le statut de la mimésis pour celle vers une appropriation de l'histoire. L'objectif n'est pas la réactualisation de codes esthétiques et langagiers, mais l'adaptation est ici une recréation ou tout est bercé par le sens.

Chapitre II

Convergences du corpus avec les arts

II.1. Le rapport du genre littéraire aux langages artistique non verbaux

> *« La musique [...] est la vapeur de l'art. Elle est à la poésie ce que la rêverie est à la pensée, ce que le fluide est au liquide, ce que l'océan des nuées est à l'océan des ondes. »*
>
> **Victor Hugo**

II.1.1. Le rapport de la musique et danse avec *les Folies Françaises*

Nous avons à relever des arts en présence dans notre corpus *Les Folies Françaises*, la raison pour laquelle nous revenons donc dans ce deuxième chapitre au rapport littérature et arts, c'est à dire les convergences.

II.1.1.1 le Titre « *Les Folies Françaises* » : Premier terrain de convergence

Dans son ouvrage *Seuils*[62] Gérard Genette, nous renseigne sur le seuil des textes littéraires, ou bien comme il le nomme « *le paratexte* ». Nous allons nous référés à son travail sur le *partexte* pour ce qui est de l'analyse des terrains de convergences de notre corpus avec la musique. Voyons d'abord, ce que signifie *le paratexte* et comment le définit-il :

> « *Ce que par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs […] il s'agit d'un seuil […] qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, de rebrousser le chemin entre le dedans et le dehors »*[63] .

G.Genette sépare le *paratexte* en deux éléments ; le premier, qui est le *péritexte éditorial*, une sorte *de présentation* extérieure d'un livre : de la présentation éditoriale, au nom de l'auteur, à celui des titres, aux dédicaces, à l'épigraphe, aux préfaces, aux notes et la quatrième de couverture.

---

[62] Gérard, Genette, *Seuils*, éd Seuil, 1987.
[63] *Ibid*, pp,7-8.

Il signale que toutes ces possibilités n'ont jamais été exploitées à la fois, et les seules mentions utilisées et exigées sont : le nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage et le label de l'éditeur.

Le deuxième élément du paratexte est l'*épitexte* : « *tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume »*, situant alors le lieu de l'épitexte hors du livre : voire les interviews, les entretiens, les extraits de correspondances, les journaux intimes…etc.

C'est sur *le péritexte* que nous nous pencherons afin de relever les éléments qui nous intéressent pour notre analyse.

Pour ce qui est du rapport de la littérature à la musique et la danse, et la présentation des lieux de convergences entre ces deux arts apparait à la première couverture avec le titre « *les folies Françaises* », puis pour ce qui est du deuxième terrain de convergence nous suivrons cette présence dans le texte.

L'analyse du titre « *Les Folies Françaises* » met au claire quelques- unes de ces valeurs. Au plan du dénoté, les titres des romans selon Henri Mitterrand[64] comportent au plan du dénoté des opérateurs *temporel, spatial, événementiel, humain et objectal.*

Les Folies Françaises est un titre plutôt objectal, puisqu' il évoque les pièces de clavecins composés par François Couperin[65], qui sont au nombre de douze saynètes de clavecin dans son troisième livre du troisième *ordre*, mot utilisé par Couperin pour désigner *la suite de* pièces :

La Virginité, sous le Domino couleur d'invisible- Gracieusement

La pudeur, sous le Domino couleur de rose-Tendrement

L'Ardeur, sous le Domino incarnat- Animé

L'Espérance, sous le Domino vert- Gaiement

La Fidélité, sous le Domino bleu- Affectueusement

La Persévérance, sous le Domino gris de lin- Tendrement, sans lenteur

La Langueur, sous le Domino violet- Egalement

[64]Mitterand, Henri. *Les titres des romans de Guy De Cars* in sociocritique, éd Nathan, Paris 1979, p. 92.

[65] Dit le grand compositeur, organiste et claveciniste réputé dans le style baroque *Couperin* a su porté l'art du clavecin à son apogée de sa musique surgissent des portrais raffinés et critiques de son temps tels le laisse entendre les titres dans son recueil *les Folies Françaises.*

La Coquetterie, sous différents Domino- Gaiement

Les Vieux Galants et *Les Trésorières Surannées*, sous des Dominos pourpres, et feuilles mortes- Gravement

Les coucous Bénévoles, sous des Dominos jaunes

La Jalousie Taciturne, sous le Domino gris de maure - Lentement et mesuré *La Frénésie*, ou *le Désespoir*, sous le Domino noir - Très vite.

Ce sont douze miniatures, petits morceaux de musique qui associent chacune des qualités à un tempérament, un sentiment. Tous ces titres sont également associés à une couleur ce qui est assez fréquent, aussi il évoque les étapes amoureuses au moment où on s'enflamme jusqu'à celui de la déception. C'est un grand portrait de l'amour, effectivement qui se termine très mal jusqu'à la frénésie, au désespoir sous le domino noir. Couperin disait *« j'avouerai de bonne foie, que j'aime beaucoup mieux ce qui me touche que ce qui me surprend* ». Effectivement, avec ces *Folies Françaises* nous sommes tentés par la tendresse, de la pudeur sous le domino couleur rose. Touchés par un grand sentiment de chaleur que nous éprouvons dans la fidélité.

En plus, *Les Folies Françaises* est un titre musical puisqu'il rappel des pièces de clavecin de Couperin, et en référence à ce titre, Sollers sollicite un lecteur historiquement cultivé.

Les Folies françaises sur le plan du connoté, nous fait certes penser à la musique du verbe, et à toutes les merveilles françaises artistiques et littéraires. Le mot *folie* signifie : *« passion violente, démesurée par extension, perle, rêve et le goût »*[66], c'est le mot *goût* qui nous fait directement penser au goût particulier pour les arts et la littérature. Quant à l'adjectif « *françaises* » c'est par rapport aux Français et à l'intérêt particulier qu'ils portent aux différents arts artistiques et littéraires à savoir, la danse, la musique, la peinture, l'architecture ainsi la sculpture, et au genre littéraire celui du théâtre et de la poésie.

Ce titre en somme a une fonction séductrice[67] chez les nouveaux lecteurs et les acheteurs, car tous reposent sur l'aspect symbolique de cette expression *Les Folies*

[66] *Dictionnaire Nouveau petit Larousse*, 1980. P. 80.
[67] Trois fonctions établit par G.Genette dans son ouvrage *Seuil*, fonction descriptive, fonction d'identification et fonction séductrice, p.80.

Françaises, qui renvoie d'une manière connotative aux arts convoqués dans le texte. Cette connotation stylistique, poétique aussi est plus forte que la dénotation.

II.1.1.2 Deuxième terrain de convergence : Une écriture musicale

Le bruit dans le texte qui vient bousculer les frontières entre ces deux domaines artistiques signalé, tout d'abord, par la présence d'un intertexte qui convoque majoritairement, musiciens et artistes liés à la sphère de la musique baroque. Dans le texte la référence musicale est nombreuse et variée, mettant en scène une adolescente et son père en quête d'identité de sensations nouvelles dans une société, dont ils ne comprennent pas les codes et que certains voudront changer. De manière à être sensible à des références musicales anciennes dépassant le cadre purement référentiel. Il s'agira donc d'analyser ces influences musicales qui sont autant de stratégies d'écriture qui attestent de l'existence de rapport étroit entre la musique et le texte. Nous nous intéresserons à l'intertexte musical et à ses mécanismes opérant dans le roman cité dans le texte, nous examinerons comment la musique s'écrit dans le texte.

Voyage au temps baroque, Philippe Sollers nous propose un exquis saut dans le temps, en nous menant retrouver le goût particulier de la création artistique baroque entrelaçant des pièces musicales et les danses d'autrefois. Nombreuses sont les références dans le récit à la musique et à la danse.

Comme nous l'avons signalé dans le premier chapitre, *la référence* ne figure pas dans la typologie des relations de coprésence proposée par G. Genette. Elle a été ajoutée par la théoricien Annick Bouillaguet[68].

La référence désigne la relation orientée dans le domaine de l'intertextualité. Elle n'expose pas le texte, mais y renvoie le lecteur aux textes par les indices textuels comme les noms de personnages ou autres. Nous relevons des références à la musique dans plusieurs passages, c'est au moyen des titres de pièces musicales et parfois le nom du musicien : « *La gamme ?...Marin Marais, bien sur, je ne vais pas forcer Saul à l'écouter !...Entends-moi ça* », *la gamme* est le nom de la pièce de *Marin Marais,*

[68] A. Bouillaguet, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert, L'imitation cryptée*, Champion, 2000, P.31.

violiste et compositeur français de l'époque baroque, et un contemporain de *François Couperin*, que le personnage du père veut écouter sans vouloir gêner ou forcer le personnage présent *Saul* à l'écouter.

Repris dans un autre extrait faisant référence aux pièces composées par *Jean de Saint-colombe*, violoniste et professeur de Marin Marais: « *et musique !...La Bourrasque, le rapporté, le Retour…Tombeau Les Regrets* » le narrateur poursuit sa liste musicale avec cette fois ci les pièces de *François Couperin* auteur des *Folies Françaises,* contrairement à la première liste musicale le nom du compositeur n'est pas mentionné, quoique l'utilisation de la référence à travers les titres suffit à nous renvoyé au nom du compositeur :

> *« Le rossignol en amour… Guillemette… Les vergers fleuris…Les calotins et les calotines …Les folies françaises ou les dominos…Quoi encore ? Mais les jongleurs, sauteurs et saltimbanques, avec les ours et les singes…Vielleux, gueux, tambourins, bergeries, commères…Et la favorite, les moissonneurs, les gazouillements… »*[69]

C'est par une énumération de titres de pièces de clavecins que l'auteur démontre par la richesse des pièces musicales laissées par *F.Couperin* et ses contemporains.

En outre, la musique à l'époque baroque est accompagnée par la danse, cette relation entre la musique et la danse est inséparable. D'ailleurs c'est pourquoi, l'auteur convoque la danse aussi en faisant référence par les titres « *grave, abstraite…Entends ces trous cachés dans la mousse imagine les invisibles danseurs…* »[70] Ou bien dans un autre passage *« Passacaille, chaconne, Gavotte, menuet, courante, ballet tendre…Les Pleurs… « Joye des Elizées » Rigodon, forlane en rondeau,* »[71] des danses et chants folkloriques du temps baroque.

II.1.1.2 Une écriture musicale :Deuxième terrain de convergence

Jusqu'à présent, nous avons vu la forme explicite avec laquelle l'auteur a fait appel à la musique et la danse dans son roman, à savoir l'intertextualité. Cependant, nous avons aussi décelé dans *les Folies Françaises* que l'auteur met en jeu le rythme

[69]Sollers, Philippe, *op*, cit, p.53.
[70] *Ibid*., op, cit, p.50
[71] *Ibid*., op, cit, p53.

de manière évidente, puisque le texte annonce déjà la musique comme l'un des arts qu'a convoqué l'auteur, c'est l'écriture musicale dans sa forme implicite.

Nous allons nous appuyer sur l'étude de Jean Szlamowicz[72] à propos de *substrat musical* effectué au roman de James Baldwin[73]. Nous proposons une analyse du discours par laquelle, l'écriture crée une sensation rythmique. Nous verrons que cela implique une multiplicité de phénomènes[74]: *Rimes, répétitions, parallélismes, allitérations, et assonances*.

L'analyse suivra le rythme en musique et en littérature, il s'agit d'une construction poétique que l'auteur essaye de démontrer par son écriture. Ici les phénomènes qui relèvent des codes de la langue écrite, touchent les normes syntaxiques et grammaticales.

Notons que les phénomènes sont d'ordre acoustique, car selon jacques Siron[75] le rythme comme le : « *mouvement des sons et des silences dans l'écoulement du temps, organisation du temps musical* »[76]. Cette organisation est rendu sensible par la périodicité des accents faibles ou forts. Ce qui donne rythme et musique sont indissociables, et les phénomènes d'écrit sont de l'ordre de l'acoustique.

Il est question de la rythmiticité d'un texte, c'est-à-dire d'une création langagière, voire poétique et non d'une transcription d'oral spontané ou réel, qui est la musique. Ce que nous essayons d'étudier c'est le rythme, un procédé d'une poétique textuelle et non d'une réalité de la langue. Patrice Larroque dit à propos du rythme[77] :

> *« Le rythme : renvoie d'une part, à une forme poétique, une alternance de sons identiques à la fin des vers d'un poème et, d'autre part, au mouvement*

---

[72] Jean Szlamowicz est maître de conférences à Paris IV-Sorbonne. Linguiste, traducteur et critique de jazz, il est aussi producteur et président de Spirit of Jazz (www.spiritofjazz.fr).

[73] Szlamowicz, Jean. *« Fascinating Rhythm : Traduire le substrat musical dans Another Country de James Baldwin*. » In Tension rythmique et traduction, Éd, collection Vita Traductiva, Montréal, 2014

[74] « *Les phénomènes* »est une appellation utilisée dans l'analyse d'écriture musicale par Jean Sclamowics et d'autres chercheurs, pour désigner ces figures de styles qui comportent un effet ou une sensation rythmique quant à leur utilisation dans le texte.

[75] Musicien, compositeur, interprète, enseignant et musicographe de Genève diplômé de médecine et ayant fait des études musicale.

[76] Siron, Jacques, *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, outre Mesure, 2002, p.364.

[77] Maitre de conférences l'université, Paul Valery, Montpellier 3, où il enseigne la linguistique énonciative, la grammaire anglaise et la traduction.

> *métrique, au déroulement, au débit, à la récurrence de traits ou d'éléments de même nature. Ces deux définitions ont en commun la régularité, la première est phonique puisqu'elle organise les sons à la fin des vers, la seconde est harmonique en ce sens qu'elle se fonde à la fois sur la fluidité […] et la disposition régulière de temps forts et de temps faibles. Ainsi la rime et le rythme contribuent, chacun à son niveau, à donner à la phrase un mouvement musical. […] La notion de rythme implique la succession répétée, à intervalles réguliers, d'éléments dans le temps et dans l'espace »*[78]

Dés les premières pages du texte sollérien nous relevons une énumération *« l'effusion, le vertige, la culpabilité, les fantasmes »,* les éléments rythmiques ne manquent pas, dans une autre phrase plutôt énonciative, le narrateur/père dit à sa fille :

> *« Un peu de temps à sauver, nous savons que nous n'en avons pas pour longtemps, que je suis là uniquement pour te favoriser le passage. Tu rêvais de moi, nous vivons un rêve, tu m'oublieras dans un autre rêve dans lequel je reviendrai comme le rêve d'un rêve. »*[79]

C'est une allitération de « v » qui donne un rythme au discours, aussi il termine son discours d'un ton d'insistance par une assonance de « o » par « *Profitons du moment, c'est maintenant* ».

L'élément rythmique ne manque pas : une autre énumération de proposition « *très loin, très proche, tu sais qu'il y a des voyages, des femmes, des amitiés, des affaires* ». Le père de *France* dans le souci d'enseigner tout à sa fille multiplie les énumérations, un procédé nous pensons qu'il convient le mieux à la transmission et l'enseignement, il lui dit que les gens vivent de plus en plus dans « *la frustration, la tristesse, la mort* ».

Un autre élément capital dans l'étude des phénomènes rythmiques qui donne une rythmicité syntaxique est la répétition « *Ta main sur ma main », « soleil, Tous les soleils dans le soleil là »* un peu plus loin dans une autre page le père dit *« ça durera ce que ça durera […] c'est l'école partout. L'entreprise clinique en école.* » C'est un effet poétique et métaphorique.

---

[79]Sollers, Philippe, *Op*, cit, p.20.

Le phénomène de répétition par son ampleur, construit un refrain dans le texte sollérien. D'ailleurs nous le retrouvons disposer d'une manière à donner cet effet.

Voyons d'autres répétitions à la page 34 « *père et fille : tabou pervers et meurtri. Mère et fille : scaphandre, asphyxie. Frère et sœur, au-delà de la haine classique de frère et frère et de sœur et sœur* », à la page 40 « *Tu marche, là, […] tu marches et je marche avec toi ; c'est toi qui marches* », en avançant dans le texte à la page75 « *Air pour les guerriers…Air pour les amours...Air grave…* ».

Juste à un peu plus loin à la page 76 et 77, répétition du mot *goût* et même de phrase comme si le narrateur insiste et fait comprendre à France que tout est affaire du *goût :*

> *« Faire le mauvais goût, il avait mauvais goût. Son absence de goût éclatait partout. Son mauvais goût était sensible […] faussé par son manque de goût. […] Commencement était le goût. […] Le goût est la qualité fondamentale qui résume toutes les autres qualités ».*[80]

Cette répétition est une anaphore doublée d'une allitération en « g » et d'une assonance en « ou » et « on ». En plus, de la rythmicité imitative de la musique, les phénomènes rythmiques peuvent refléter un état psychologique, une rythmicité atmosphère, ce qui donne le rythme de la narration et de l'écriture qui change dans le roman.

La répétition énumérative a encore une autre fonction expressive, par un groupe nominal : « *Mecandi, purgandi, saignandi, perçandi, taillandi, coupandi et occidenti*, impune per totam terram !» le père/narrateur fait par à *France* de la prestation de serment dite dans *le malade imaginaire* de Molière. Il continu dans une autre énumération de chirurgiens toujours dans la pièce de Molière « *sur veillandi, malveillandi, criticandi, interpretandi, censurandi, refoulandi, devrosandi, moralisandi, philosophandi, politicandi, emasculandi, moralisandi* » avec une tonalité causée par une allitération syllabique de «*di* », et le paragraphe se termine ainsi « *impune per totas medias* » créant un effet de vivacité.

---

[80] *Ibid*, op, cit, p.76.

Contrairement au passage précédent, le parallélisme rythmique « *un kilo de plume, un kilo de plomb* » n'exprime pas de vivacité mais présente plutôt l'emphase d'une conclusion, ainsi que d'autres parallélismes « *A la ronde et à la seconde* », « *pas de police, pas de sottise* » « *champ de Mars champ de Mai* » « *enlève tous et donne tout* ».

L'exemple suivant illustre parfaitement cette rythmicité, suivant cet extrait où Le rythme l'emporte et l'écriture récupère les pas de danse.

> « *À droite, droite- à gauche, gauche !on est enragé on ne communique jamais…pas de témoins ! Personne !...Et puis quelques confidences en cercles, quand même…Dans le taillis…Pas d'extérieur ?Pas de cathédrales pour un sou la foret, à Versailles, Fontainebleau, Rambouillet…Pas noir…Combat de roseaux…Un peu grave …Légèrement Un peu gay…Sarabande…Très vivement…Doux…Gigue…* »[81]

La répétition de mot *Pas*, ce mouvement des pieds à la danse; fragment d'un ballet, qui est suivit de la musicalité produite par les courtes phrases, comme quoi la musique est inséparable de la danse.

Il y a une tentative de produire une oralité qui repose sur un sens : à partir des *ponctuants de la langue*, telles que « *chut !* » répété dans le même paragraphe, plus de deux fois, d'ailleurs le narrateur utilise à la fin du paragraphe le ponctuant « *rechut !* » afin de mieux cerner leur usage ainsi témoigne d'une oralité syntaxique.

La linguiste québécoise D. Vincent dit à propos :

> « *Les ponctuants semblent être des éléments structurant le discours qui doit se définir à partir de critères prosodiques ; ils sont alors reconnus comme des éléments verbaux accompagnant les intonations de certains syntagmes prosodiques* »[82]

L'intensité rythmique de ce passage s'exprime par ses phrases adjectivales, dont le narrateur/père exprime la nuance importante de couleurs du tableau de Manet« *Ce rose, ce vert, ce blanc matinal, surtout, un peu glacé, presque bleu blanc de poisson, bleu de truite* » pour expliquer à France l'importance de chaque partie du corps humain il se donne à une écriture rythmique par une allitération de son « s » et dit« *Et*

---

[81] *Ibid*, op, cit, p. 51.

[82] Chantal, Charnet, « *Lecture de :* Les Ponctuants de la langue *de D. Vincent* », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 23 | 1994, document 9, mis en ligne le 01 janvier 2013, consulté le 05mars 2016. URL : http://praxematique.revues.org/1505

cils, et sourcils », il continu par un jeu d'énumération : « *Et lèvres…Narines…Coudes…Chevilles […] le squelette, la moelle, le cœur, les os[…] doigts, lobs, salive* » il termine le paragraphe d'une autre allitération de la consonne *« T », « Tu sais, impassibilité, agilité, subtilité, clarté…L'agilité ».*Des paronymies *« visible et lisible », « théologique, pédagogique ».*

L'énumération, l'assonance, et répétition possèdent une valeur rythmique, comme nous l'avons souvent vu, mais dans la conversation suivante l'effet des trois donne des phrases plutôt musicales :

> « *-Amnésie, paralysie.*
>
> *-Mais pourquoi ?*
>
> *-Haine de soi. Hypocrisie. Jalousie.*
>
> *-Mais pourquoi ? Pourquoi ?*
>
> *-Anesthésie. Mélancolie ; Aphasie.*
>
> *-Pas d'issue ?*
>
> *-Oh non !*
>
> *-Australie ?*
>
> *-Oh oui ! N'oublie pas de parler parfois, d'un air entendu, de ton french father. Avec ironie.*
>
> *-tu viens ?*
>
> *-Trop tard.*
>
> *-Pauvre gros chat.*
>
> *-Botté. Il a ses trucs.*
>
> *-Postérité ?*
>
> *-Garantie.* »[83]

L'auteur utilise une allitération en « *z* » doublé d'une assonance en « é » qui produit le même effet, de régularité métrique c'est comme dans la poésie, pour ce qui est des rimes.

---

[83] *Ibid.*, op, cit, pp. 108-109.

L'énumération vers la fin du roman est conservée mais pas la vitalité sonore qui caractérisait le texte de départ :

> « *à travers la Pologne, l'Allemagne, la Hollande, l'Espagne, les Etats –Unis » […] En Australie, en Nouvelle-Zélande, en chine, au Japon, en Angleterre, en Italie, et peut-être même plus tard dans ce pays –ci ?* »[84]

L'écriture qui a changé de rythme est dû à ces énumérations qui se mettent à exprimer une forme d'alanguissement. Dans un monologue rythmé par la répétition des mots « *comme sa mère, qui l'est par sa mère, et de mère en mère […] Mais elle même, France, aura bien une fille ? Et sa fille, une fille ? Et ainsi de suite ?* »[85]. Sachant que *France* vers la fin du roman part faire sa vie en Australie et laisse son père sombrer dans une nostalgie après une vie commune qui a duré trois ans.

La question du rythme y prend dés lors une place qui concerne la poétique du texte. Cette dimension poétique est fortement ressortie par rapport à l'écriture Sollérienne et par rapport à la culture qu'il revendique. Le rythme poétique, un texte avec un rythme et l'attention aux phénomènes rythmiques signale la densité particulière du texte. Le texte Sollérien nous rappelle que le rythme est à la confluence du verbal et du musical, du sens et de la sensation.

---

[84] *Ibid.*, op, cit, p. 115.
[85] *Idem.*

II.1.2. Le rapport des *Les Folies Françaises* à la peinture

« *Tant qu'un peintre aura envie de voir le monde par ses yeux, il y aura la peinture* »

François Boisrond

II.1.2.1. Illustration, premier terrain de convergence du discours littéraire et la peinture

Nous allons nous intéresser à un autre élément du *paratexte,* qui se trouve selon G. Genette dans le « *péritexte éditorial* »[86]. Nous parlons de « *l'illustration* », quoique pour le cas de notre corpus, nous pensons plutôt qu'il serait plus juste de la placer dans le« *péritexte auctorial* », parce que d'après G.Genette le *péritexte* éditorial est sous la responsabilité de l'éditeur, cependant pour ce qui est de l'illustration dans notre roman *Les Folies Françaises,* elle est plutôt sous la responsabilité de l'auteur[87].

Philippe Sollers nous a habitué dans tous ses livres à ce genre de choix pour ce qui de la page de couverture, des illustrations qu'il consacra à l'art de la peinture. Le lecteur l'interprète comme une signature de l'écrivain.

Dans le cas de notre corpus, une fois encore, nous allons nous intéresser à la page de couverture, où l'illustration appartient à l'art pictural, celui de la peinture.

L'image ou l'illustration représente le tableau intitulé *« La grande odalisque »*[88] peint en 1814 par l'artiste français Auguste-Dominique Ingres. L'identification du tableau est citée dans la quatrième de couverture comme suit :

Ingres, La Grande Odalisque (détail).

Musée du Louvre, Paris.
Photo O RMN/Thierry Le Mage.

[86] Gérard Genette, *Seuil*, op, cit., p.9.
[87] Notons que Sollers est écrivain, éditeur et fondateur des Revues *Tel Quel* et *L'infini*.
[88] Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La grande Odalisque,* Huile de toile, 91cm x 162 cm, Musée de Louvre.(voir figure I)

Le nom du peintre n'est pas complet, il est suivi du titre du tableau, puis entre parenthèses il met la mention du « *détail* » pour désigner que la photo n'est qu'un élément du tableau. Nous retrouvons dans la deuxième ligne le nom du musée où il est exposé. Enfin, vient le nom du photographe qui a effectué la prise du détail de la toile pour la page de couverture de notre roman.

Deux références viennent nous renseigner sur l'importance et sur l'intérêt porté à ce tableau : c'est sur une commande de Caroline Murat sœur de Napoléon premier, quoiqu'elle soit restée une commande non payé pour cause de chute de l'empire.

Le portrait dans sa totalité représente une femme dénudée, allongée sur un divan, le visage tournée vers nous. Précisant que le nu féminin est le thème de prédilection chez Ingres. Le titre déjà est énonciateur et très significatif « *femme de harem* » qui renvoi à un Orient de rêve dans un thème du nu mythologique depuis la Renaissance.

L'importance du choix de l'auteur des *Folies Françaises* pour cette toile est liée au travail remarquable du peintre *Ingres*[89] effectué sur la toile. Notons que Sollers est un appréciateur de la peinture du XVIIIe siècle et un critique d'art ce qui accentue ces préférences quant au choix effectué pour les illustrations des pages de couvertures à ses romans.

L'auteur par cette toile incitative et révélatrice à propos du contenu de son roman à la fois thématique et stylistique nous projette directement dans son œuvre.

II.1.2.2. Deuxième terrain de convergence : *Ekphrasis,* un langage pictural

Daniel Bergez affirme dans son ouvrage « *la littérature et peinture* » que Littérature et peinture ont fait face aux mêmes problèmes et partagent les mêmes sources d'inspiration à travers l'Histoire avec des réponses parallèles aux questions réponses communes.

[89] Le fait que le peintre fasse partie du mouvement néoclassique et orientalise lui a permis d'enrichir sa production artistique. Ingres donne beaucoup plus d'importance au dessein, c'est ce qui crée cette beauté et sensualité

Pour l'étude du rapport de la peinture avec la littérature, autrement-dit, entre l'image picturale et le langage. Nous allons nous appuyer sur l'étude de Bernard Vouilloux dans *La peinture et le texte XVIIIe-XXe siècles,* en ce qui concerne sa classification détaillée des rapports du langage pictural au le langage verbal. Ceci dans le but d'initier notre lecteur, de lui faciliter la compréhension de notre présente analyse, et de lui permettre de se familiariser avec le langage technique, par rapport à certaines appellations et notions propres aux analyses picturales.

Pour B.Vouilloux le rapport de la peinture au texte se fonde sur deux classes celle : *in presentia* et *in absentia.*

Le rapport d'*In presentia* rassemble deux substances sur un seul support. Dans un premier temps, lorsque « *le texte est subordonné à l'image* » comme c'est le cas dans le poème calligraphie, c'est « *l'insertion d'un mot, d'une phrase dans un espace pictural et qui vont de la signature aux collages cubistes* »[90] .

Dans un second temps, lorsque « *l'image est subordonné au texte* ». C'est-à-dire, que l'image occupe le rôle d'ornement, dans ce cas ce sont ses caractéristiques dites non figuratives qui sont exploitées. Nous les retrouvons le plus souvent dans les manuscrits enluminés du Moyen Age.–C'est à cette époque que chacun « *du texte et image sont traité de façon homogène* »[91], voir même intriqué l'un dans l'autre. Ils représentent un parallélisme ; comme le résume B. vouilloux « *La lettre se fait image et l'image se littéralise* »[92].

Cette première classe de rapport *in presentia* où le support est jouxté de deux substances hétérogènes que Vouilloux nomme *le rapport hétéroplasmique.*

C'est la deuxième classe qui va nous intéresser dans notre étude, celle du rapport *in absentia.* D'après son nom, il indique l'absence matérielle de l'image. Elle est seulement évoquée par le texte, explique Vouilloux : une substance verbale renvoie à une substance qui est hétérogène nommée aussi par lui *homoplasmique*. Il y a une appropriation des images dans la dimension du lisible, autrement dit, l'image est verbalisée qui se traduit par les énoncés.

[90] Bernard, Vouilloux, *op*, cit, p.16.
[91] *Ibid*. op, cit, p. 17.
[92] *Idem*

Dés lors Vouilloux distingue deux familles de ces énoncés : les énoncés référentiels et les énoncés allusifs, chacun d'eux utilise un matériau linguistique.

En ce qui concerne les énoncés référentiels, B.Vouilloux dit que l'examen de la dénomination est d'ordre explicite. C'est la référence, elle comporte les noms du peintre et les titres des tableaux, c'est ce que Vouilloux appelle *le plan de référence*[93].

Étant donné que, les noms et les titres désignent rigidement le référent où aucune confusion ni allusion n'est permise, puisque le titre fonctionne comme un nom propre et les signes diadictiques tels que : les majuscules, l'italique et les guillemets dans la seule présence contribue à écarter toute ambigüité. La seule compétence à laquelle il faut faire appel, est le savoir du destinataire, ainsi que sa capacité à mémoriser et à mobiliser des savoirs[94].

Contrairement, aux énoncés allusifs qui substituent des procédures de désignation implicites, Vouilloux déclare que les noms en sont formellement exclus. Sauf, par la paronymie et le titre par le procédé de calque, à ce moment là, il sera demandé au lecteur de remonter analogiquement à la forme originale.

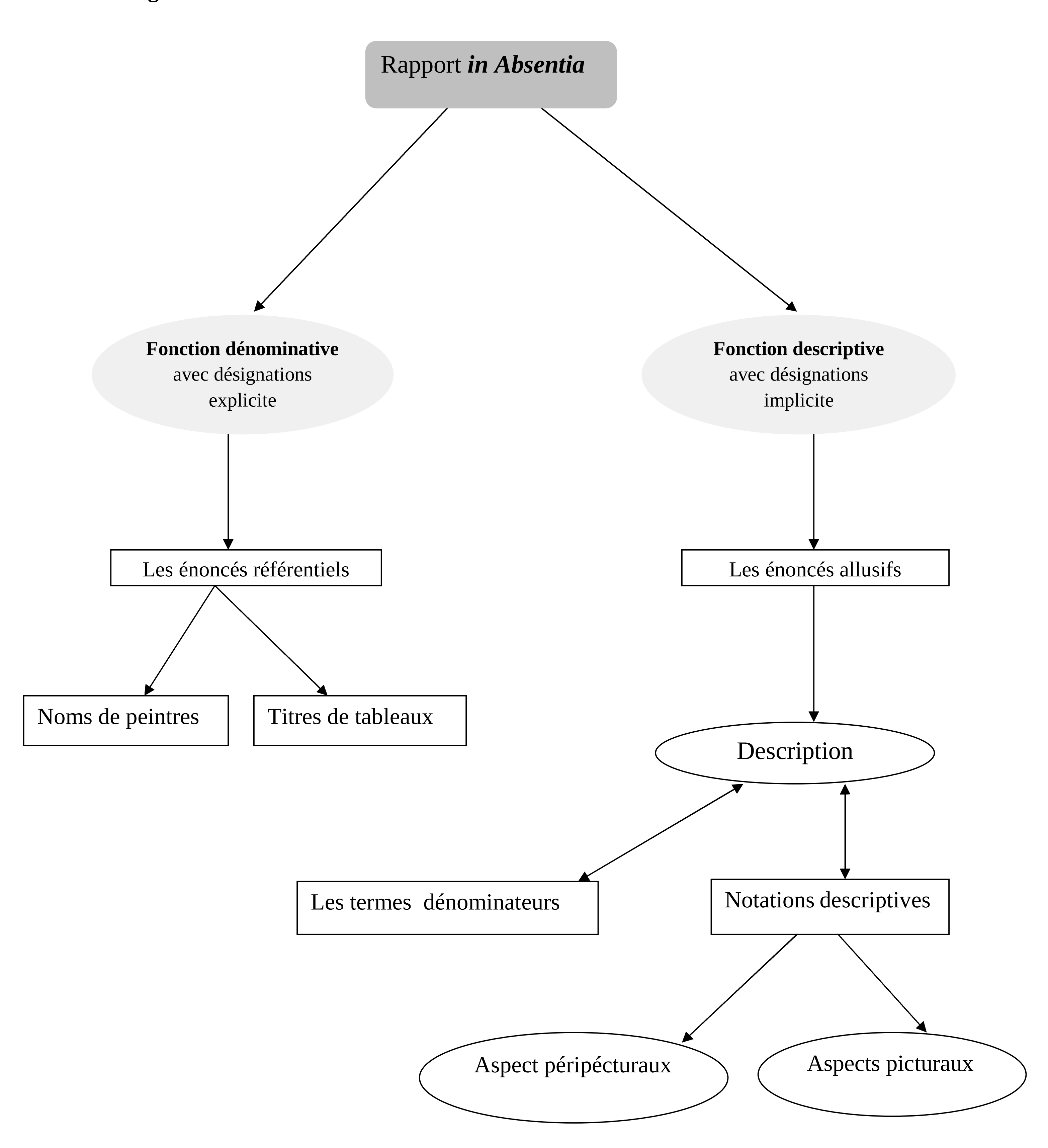
Les éléments représentatifs des *énoncés allusifs* restent les descriptions « *bien qu'elles se combinent fréquemment avec les noms et éclaircissent l'expansion phrastique et thématique des énoncés référentiels* »[95]. Selon vouilloux, les descriptions se scindent en deux constituants : les termes dénominateurs et les notations descriptives.

Commençons par ce que B.Vouilloux appel *les termes dénominateurs* qui se résument à des substantifs renvoyant sans le nommer à l'artiste ou à l'œuvre, tels : le maitre, l'artiste, esquisse, tableau, toile, peinture, gravure, portrait, paysage. Quant aux *notations descriptives,* à travers les adjectifs. Il dit qu'elles portent sur les éléments artistiques du tableau c'est des *aspects picturaux* voire le style, motif, couleur, lumière. Mais aussi ce qui représente ou désigne l'emplacement de son cadre, celui des circonstances de sa composition ou de sa contemplation, autrement dit les *aspects péripécturaux*. Elle peut aller de l'occurrence isolée ou bien d'une seule unité lexicale

[93] *Ibid.,* op, cit, p. 18.
[94] *Idem.*
[95] *Ibid*.,Op, cit.p.19.

à la description comme étant l'objet littéraire. Voir le schéma Figure I pour une vision plus globale, qui schématise l'analyse de Vouilloux expliqué ci-dessus.

Figure I



Apres cette présentation sur les modalités du rapport établit par Vouilloux dans son ouvrage méthodologique[96], à présent passons à l'analyse des passages de notre corpus.

En faisant une ballade avec sa fille « *au Pré Catelan* » alors qu'« *il faisait beau* » et en voyant les fleurs, cela rappela au père le tableau de Claude Monet « *j'ai pensé au tableau de Monet* », ici, la désignation est référentielle, puisqu'il utilise comme dénominateur un substantif « *tableau* ».

En plus, nous retrouvons, le nom du peintre « *Monet* » et le titre de son tableau « *Dame dans un jardin à Sainte-Adresse* »[97] quoique, pour le titre original est « *Dame en blanc au jardin* ». Cependant, la référence au même tableau du peintre est chose sûre, il n'y a aucune confusion, puisque, le titre du tableau et le nom du l'artiste à eux seuls, selon Vouilloux désignent « *rigidement* » le référent.

Nous relevons divers référents dans d'autres passages du roman où rappelons-le, le narrateur-père fait découvrir à sa fille des toiles de peinture et des peintres. Dans ce passage, il dit « ou encore, *La femme en bleu*, de *Cézanne*, ou *bien les bords de la Marnes*… ». Même procédé de désignation avec le titre de tableau « *la femme en bleu* » qui relie à son réalisateur « *Cézanne* » avec la préposition « *de* ». Le narrateur n'a pas utilisé un dénominateur pour faire référence au monde de la peinture, sauf, le titre du tableau et le nom du peintre suffisait. Il poursuit avec un autre titre appartenant au même peintre celui « *Les bords de la Marnes* ».

Il cite un autre exemple « *un bar aux Folies Bergère* »[98] de « *Manet* » qu'il introduit par le verbe « *il peignait alors* ». Cela, suffit à nous faire comprendre qu'il s'agit d'un tableau.

Il rajoute une autre toile, mais cette fois, il l'introduit par le dénominateur « *portrait* » car il s'agit bien du contenu d'un portrait, celui de « *Berthe Morisot* », ou

---

[96]Vouilloux, Bernard, *op*, cit.

[97] Claude, Monet, *Dame dans un jardin à Sainte-Adresse*, Huile sur toile, 82,3 cm X 101,5 cm, 1867, Musée de l'Ermitage, voire figure IV).

[98] Edouard, Manet, *Bar aux folies bergères*, Huile sur toile, 96 cm X 130 cm, 1881-1882, Localisation à l'institut Courtauld. (Voire figure II).

bien « *le portrait de tronquette* ». Donc, les dénominateurs peuvent bien désigner le contenu de la toile. C'est-à-dire, donner une désignation plus précise. Néanmoins, dans cet énoncé, l'auteur n'a pas utilisé le même procédé de « *désignation rigide du référent* », habituellement qui se compose de nom du peintre et du titre de tableau.

Voyons avec un autre passage où le narrateur cite des titres de tableaux, l'énoncé est référentiel mais, il ne donne pas le nom du peintre « *paresse et luxure* ou *Le sommeil…* ou encore *Les amies*, *Les dormeuses*…Ah, *ce tableau* ! » grâce au procédé d'énumération le jeu de référence se repère clairement, puisque, il est accentué par le dénominateur vers la fin « *tableau* » qui nous fait remonter sans difficulté jusqu'au nom du peintre. C'est un peu plus loin dans la lecture que l'auteur nous fait part du nom du peintre « *Courbet* ».

Ceci concerne l'analyse de la « *fonction dénominative* » ou bien, lorsqu'il s'agit des *énoncés référentiels* avec *le nom de peintre* et *titre de tableau* ; cependant, qu'en est –il de ces *énoncés allusifs* ou descriptifs à qui l'auteur consacre des passages à propos de certains tableaux cités dans le roman.

Nous Passons à la description avec la *fonction descriptive* d'après B.Vouilloux. Mais avant définissons, ce qu'est la description. Dans le dictionnaire du littéraire :

> « *La description est une unité textuelle qui développe un thème clé, mot unique, exprimé ou non, dans un déploiement lexical régi et structuré par des lois hiérarchisation et rend compte des propriétés qui identifient un personnage, un lieu, un objet* »[99]

L'art de décrire remonte à l'Antiquité, avec Homère, considéré comme référence aux Anciens et leurs successeurs. Les rhéteurs antiques sont les premiers à analyser la description, qu'ils rattachent à l'*évidentia*, mais depuis Platon et Aristote, elle est rattachée à la *mimésis*[100]

Tant d'auteurs qui ont traité de la rhétorique ont tenté de dresser une typologie de la description. *Fontanier*, dans son traité des *Figures du discours*(1821) se propose ainsi de dresser un classement forgé par ses prédécesseurs.

---

[99] Le dictionnaire du littéraire, *op*, cit. p.145.
[100] *Ibid*., op, cit, p.146.

Ainsi, il propose sept catégories importantes : *la topographie* qui est la description d'un lieu, *La chronologie* : description d'une époque ou d'une période, *La prosopographie* : description de l'aspect extérieur d'un être animé, *L'éthopée* : description du caractère, des mœurs d'un être animé, *Le portrait* : description physique et morale d'un être animé, *Le parallèle* : description de deux êtres, permettant comparaisons et effets de contraste, et enfin Le tableau : description vive et animée.

Plus tard, d'autres rhéteurs ont simplifié cette classification. De cette façon, *topographie* et *chronographie* constitueront la description à proprement parler, quant à *la prosopographie* et à *l'éthopée* se fondront dans la catégorie de *portrait* (Adam et Petit jean 1989).

Analysons à présent quelques séquences descriptives de notre corpus, en nous référant aux données présentées ci-dessus, dans l'ouvrage de Vouilloux relatives à la *description* à travers *les termes dénominateurs* et *les notations descriptives.*

Le narrateur évoque l'une des composantes du tableau intitulé « *Dame dans un jardin à Saint- Adresse* » une femme, mais qu'il qualifie « *d'apparition blanche* » faisant référence à la robe qu'elle porte. Sa description commence par évoquer l'un des aspects picturaux, celui du *motif* une « *apparition blanche* ».

Un autre tableau qu'il évoque celui de *l'Etang à Montgeron*, quoique la date de réalisation est donné non pas explicitement mais par addition « *dix ans plus tard* ». L'auteur dans le premier tableau utilise le mot « *apparition blanche* » pour présenter la jeune femme, néanmoins, dans ce deuxième tableau utilise le mot « *silhouette bleue* ». Il décrit le tableau à partir de sa composition, par son reflet dans l'eau et ses couleurs « *de violets, de mauves* » qui sont données au pluriel et qui se trouvant « *partout* ». Le narrateur utilise la nomination de la plante « *géranium* » pour nous renseignés sur la saison de la réalisation de la toile, c'est un *aspect péripéctural*, c'est au début de l'été et les géraniums sont des plantes qui enjolivent les jardins d'été, ça indique bien la saison, donc le temps.

Un passage ou le père/narrateur cite dans un jeu d'énumération et où, il nous présente par énoncés référentiels qui désignent les titres de tableaux appartenant au même peintre *Manet* qui se regroupe sous le thème de *fleur* :

> « *Fleurs dans des vases, Roses dans un verre à champagne, Roses, œillets, pensées. L'incroyable lilas et roses, Le bouleversant lilas bleuté dans son verre, Roses mousseuses dans un vase. Bouquet de Pivoines. Roses, tulipes et lilas dans un vase en cristal. Vase de fleurs, roses et lilas. Œillets et clématites. Lilas blanc* »[101]

Il donne l'un des motifs qui compose la plupart des tableaux et celui *des fleurs*. Cette énumération évoque le motif *fleur* sous différentes appellations. Parfois, elle indique le genre « *Roses, œillet, lilas, tulipes, clématites* », et d'autres fois, indique la quantité « *bouquet* ». Comme nous retrouvons aussi, un autre motif dans le tableau « *le vase* » qui fait référence au titre et nous renseigne sur la matière du vase « *en cristal* ». Chacun des adjectifs « *l'incroyable, le bouleversant* » constitue l'impression que manifeste l'effet des toiles pour le narrateur. Cette diversité de tableaux nous donne l'intérêt et la beauté des toiles que leur porte le peintre.

D'ailleurs, il déclare avant sa mort « *je voudrais les peindre toutes !* »[102]. L'énumération des titres présente une accumulation des groupes nominaux, qui par une ponctuation non respectée exigée par une syntaxe qui s'étire au-delà de toute limite. La présence de noms et d'adjectifs et l'absence de verbes nous donne des phrases non conventionnelles. L'écrivain nous montre un travail similaire à celui d'un peintre impressionniste qui à partir d'un seul motif *fleur* donne plusieurs toiles. L'accumulation des titres de tableaux par un groupe nominal est un procédé typique dans l'écriture impressionniste, qui nous révèle parfois la composition des motifs.

[101] *Op*,cit. p. 93.
[102] *Idem.*

A partir des témoignages de quelques personnes. Le narrateur nous présente le portrait moral et physique du peintre *Manet.* D'abord, avec le témoignage d'un ami d'enfance du peintre *Antonin Proust,* historien de l'art et journaliste de métier qui décrit *Manet* :

> « *Manet était de taille moyenne, fortement musclé…cambré, bien pris, il avait une allure rythmée à laquelle le déhanchement de sa démarche imprimait une particulière élégance. Quelques effort qu'il fit, en exagérant ce déhanchement et en affectant le parler trainant du gamin de Paris, il ne pouvait parvenir à être vulgaire…sa bouche, relevée aux extrémités, était railleuse. Il avait le regard clair. L'œil était petit, mais d'une grande mobilité. Peu d'homme ont été séduisants.* »[103]

La description du peintre Manet prend l'allure d'un vrai portrait de tableau de peinture. C'est l'effet produit par ces descriptions sur le lecteur, notamment par les détails dans leur construction. Le portrait de Manet se poursuit ensuite avec la description d'un autre ami Paul Alexis :

> *« Manet est un des cinq ou six hommes de la société actuelle qui sachent encore causer avec les femmes… Sa lèvre, mobile et moqueuse, a des bonheurs d'attitude en confessant les Parisiennes… »*[104]

Deux descriptions plutôt complémentaires, nous le constatons à partir du même référent « *Manet* » le nom du peintre ainsi que les notations descriptives à travers une série d'adjectifs dans les deux citations citées.

a. Description de tableau ou Ekhprasis

Nous allons nous intéresser à présent, à une autre forme de description celle nommée *ekphrasis.* Nous allons commencer par l'*ekpharasis* consacrée au tableau *Bar aux folies bergère* qui s'étale sur des passages fragmentées.

Toute fois, définissons avant l'*Ekphrasis* : c'est la mise en texte d'une toile sous forme de description qui est parfois accompagnée de commentaires. Le philosophe Jacques Darriulat considère *l'ekhprasis* comme « *le genre rhétorique qui décrit l'œuvre d'art telle qu'elle apparait le plus fidèlement possible* »[105].

---

[103] *Idem.*
[104] *Idem.*
[105] Darriulat, Jacques, « *L'ekphrasis chez Philostrate* », essai mise en ligne le 29 octobre 2007, http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/Antiquite/Philostrate.html.

Le mot *ekhprasis* provient du nom grec *ekhpraseis* qui signifie dire, expliquer jusqu'au bout, exposer, détailler. Mais, c'est dans la typologie de l'ekhprasis que nous allons nous attardés, pour l'analyse de certains passages, le type remarqué est *l'ekphrasis et le sens.* Dans sa thèse, le docteur Ourtirane Souhila la définit ainsi : « *nous entendons par « l'ekphrasis et le sens », un type « d'ekphrasis interprétative » à travers lequel il s'agit à la fois de décrire des œuvre picturales et d'éclairer leurs sens »*[106] elle explique que dans ce genre de description l'écrivain ne se contente pas de fournir uniquement les « *descriptions de ces peintures, mais il tend à lever le voile sur la signification de celle-ci »*[107] il s'agit à la fois de décrire des œuvres picturales et d'éclairer leurs sens.

Le pére/narrateur, nous présente un ami d'enfance du peintre *Manet*, le peintre George Jeanniot qui nous informe sur le tableau *« Lorsque je reviens à Paris, en janvier 1882 ma première visite fut pour Manet. Il peignait alors Un bar aux folies bergère, et le modèle, une jolie fille, posait derrière une table chargée, de bouteilles* ». Le descripteur par un énoncé référentiel où le verbe « *peignait* » suivait d'un titre « *bar aux folies bergère* » nous permet de savoir qu'il s'agit bien d'une toile de peinture. Cet ami du peintre nous donne un aperçu préalable sur le sujet de la toile.

Sachons que les descriptions se construisent autour de dialogue, sous l'exercice de question et réponse entre père et fille, un dialogue qui exige de l'interprétation.

Commençons à présent notre analyse *d'ékhprasis et le sens*. Dans cet extrait le père répond à une question de sa fille à propos du *bar* qui se trouve dans le tableau « *Bar aux des folies bergère »*:

> *« -le bar ?*
>
> *-Au champagne. Deux roses une jaune et une rose. C'est la consommation que sert le tableau. Le reste est illusion, tournoiement gai de fantômes. Suzon est décolletée en alpha et rejoint le lustre et les hublots de lumière, oméga. Tu vois une toile en miroir, les Folies sont au-delà du miroir. A-t-*

[106] Ourtirane, Souhila, poétique du discours littéraire dans ses différent états artistiques: cas du rapport écriture/peinture *dans Femme d'Alger dans leur apparemment* d'A. Djebar *et Une année dans le Sahel* d'E. Fromentin, thèse de doctorat en littérature, université de Bejaïa, 2010.p.64.
[107] *Idem*.

elle des boucles d'oreilles ? Un chignon ? Sa table de marbre n'est-elle pas un étal de morgue ? »[108]

Dans un premier temps le père/narrateur donne une définition technique du tableau, ce que l'œil voit de prime abord, tout ce qui se rapporte selon B.Vouilloux aux *aspects picturaux*, à savoir les motifs, couleurs, le style, la composition et la lumière. Il poursuit sa description :

« -Elle est triste ?

-Même pas. Perdue. Regard perdu. Ni gaie ni triste. Magnifique. Manchettes et collerette de dentelles, eucharistie, saint-table. Elle officie dans le vague. Bien calée sur ses mains, offrant ses poignets, son pouls.

-Elle est rousse ?

-Blond vénitien. Fleur blonde et noire, avec feuillage. La foule, elle, est noyée. Naufrage enjoué. Paquebot. Trapèze. Je vais même jusqu'à compter les boutons de sa redingote. Huit. »[109]

Il commence par le premier plan, par les objets « *champagne, deux roses* » et nous donne leurs couleurs. Puis, il décrit par la suite la tenue vestimentaire de la jeune fille dans le tableau *« décolletée, Manchette et collerette de dentelles* »[110] , une description minutieuse, il dit « *Je vais même jusqu'à compter les boutons de sa redingote. Huit* », après il parle de sa position *« bien callée sur ses mains, offrants ses poignets, son pouls* »[111], et de la couleur de ses cheveux « *blond vénitien* »[112].

Le père de *France* commence par décrire les motifs et couleurs se trouvant au premier plan, celui du *bar* « *Au champagne, Deux roses, une jaune et une rose. C'est la consommation que sert le tableau »*[113], cette première description se fait selon le premier procédé appelé *l'évidentia* relève selon A. Viala, de l' « *impression première*

[108] *Ibid.,* op, cit, p.96.
[109] *Ibid*., op, cit, pp.96-97.
[110] *Ibid*., op, cit, p.96:
[111] *Idem.*
[112] *Idem.*
[113] *Idem.*

globale »[114] *;* les rhéteurs antiques sont les premiers à analyser la description, qu'il rattache à ce procédé et au même temps il décrit l'arrière plan, en recourant au deuxième procédé, qui est la « *perspicuitas* ». Cette dernière consiste à une observation analytique de la toile, pour en saisir la signification[115]. Le père nous informe que : « *Le reste est illusion, tournoiement gaie de fantômes* »[116]. Notons que l'auteur a choisit de mélanger les deux procédés l'*évidentia* et *perspicuitas* ensemble. Autrement-dit, en décrivant les aspects picturaux, il interprète en même temps la signification du tableau. Sachant que son interprétation est précipitée pour ce qui est de l'un des motifs du tableau, qui est celui du miroir et de ce qu'il reflète.

Poursuivons notre analyse, dans l'interprétation que nous donne le narrateur se trouve au deuxième plan par rapport au miroir. Pour lui, c'est un « *Naufrage enjoué* » puisque, il le compare à un « *Paquebot* » en plein naufrage « *comme si Paris et le bar étaient la vraie embarcation des morts avec leurs boissons, leurs roses, leurs mandarines comme des petits pains d'au-delà, madeleines, macarons, brioches.* »[117].

Bien que, l'adjectif « *enjoué* » nous donne l'impression que le naufrage n'est pas le souci de tous « La *foule, elle, est noyée.* ». Puisqu'il semble que, tout le monde continue à s'amuser et à ne manquer de rien par une série d'interrogations « *ils ont bien de quoi ? Ce qu'il faut ? Barque pleine ?* », le narrateur dit « *Quelle fête !* » et par cette locution latine « *Fluctuat ?Igitur ?Nec mergitur ?* » qui est une devise de Paris qui signifie *il est battu par les flots, mais ne sombre pas.* Ici le narrateur nous informe sur l'absence de tout danger.

Il est question de la subjectivité, le narrateur tend à saisir une signification particulière de la toile qui est propre à lui, du moment qu'il nous donne une autre interprétation pour le tableau *« bar aux folies bergères* ». Elle trouve sa signification dans l'allégorie de la *caverne de Platon.* En faisant allusion, le narrateur parle du miroir qui représente une illusion où la seule vérité ou réalité que le lecteur voit du tableau reste le personnage de la jeune femme. Par son « *Regard perdu* » le narrateur

---

[114] Le dictionnaire du littéraire, op, cit, p
[115] *Idem.*
[116] *Les Folies Françaises, op, cit.*
[117] *Ibid.*, op, cit. p.106.

pense qu'elle est la seule à connaitre la vérité hors du miroir, il dit « *La peinture est un roman, troisième monde au-delà de la réalité et de son miroir, plus présent que ne le sera jamais la conscience de la réalité redoublée d'un miroir »,* puis il résume *« c'est notre folie visible et lisible* »[118] .

A ce tableau « *Bar aux folies bergères* » de Manet, le narrateur décrit une autre toile du peintre, celle de « *Nana »*[119]. Toujours avec le même procédé *d'Ekphrasis interprétative.* Il introduit à sa description par un élément commun des deux tableaux*, Bar aux folies bergères* et celui de *Nana*.

L'élément en question s'agit du *miroir.* Par une comparaison posé entre la signification de l'objet « *miroir* » qui constitue une place importante dans *Bar aux folies bergères* où il explique par une « *généralisation mathématique du bar, une théorie de la relativité»* que le secret du miroir consiste dans« *un endroit comportant son envers qui le transforme en un endroit sans envers.* »[120], cela veut dire que l'endroit dans la toile et l'envers que reflète le miroir ne reflète ni la même chose, ni le même sens.

Cependant, quant à l'élément miroir dans *Nana.* Il dit « *miroir de nana ne reflète jamais rien* » parce que « *il est en lait en sperme, en soie, en cire* »*,* tous ces noms déshabillent le miroir de son rôle habituel qui est de refléter l'endroit. Ainsi, il devient un simple objet et un élément insignifiant « *comme les bougies du trépied aux bougeoirs*. »*,* le père/narrateur le compare ici à un support pour bougies.

Enfin, il ôte toute forme de mouvement dans ce tableau « *rien ne bouge* » par rapport au tableau *Bar aux folies bergères* où tout est dans le mouvement observé dans le miroir. L'ekphrasis sur le tableau de *Nana* est plutôt superficielle elle est introduite uniquement pour plus d'éclaircissement par rapport au tableau de *Bar aux folies bergères*.

---

[118] *Ibid*., op, cit. p.105.
[119] Edouard, Manet, *Nana*, Huile sur toile, 150 cm X 116 cm, 1877, Kunsthlle de Hambourg, Allemagne,(voir figure v).
[120] *Les Folies Françaises*, ibid, p. 105.

b. Une écriture impressionniste

Dans la continuité de *l'Ekphrasis* en tant que description du tableau. Nous avons remarqué que Sollers a appliqué aussi dans ces passages, une écriture impressionniste. Notons que les tableaux décrits appartiennent aux peintres Edouard Manet et de Claude Monet qui appartiennent au courant impressionniste. Un mouvement pictural français de la deuxième moitié du XIXe siècle qui marque la rupture de l'art moderne avec l'académisme.

Le narrateur s'attarde sur la description du personnage au point de l'identifier par son nom « *Suzon* » pour mieux nous familiariser avec le tableau et montrer que l'interprétation est toute à son honneur. Cela, nous semble évident car avec la présence des verbes d'impressions « *il me semble toutes les couleurs vivent là* », rappelons que les peintres sont caractérisés par une tendance à noter les impressions fugitives.

D'ailleurs, le narrateur fait appel aux sens par ces verbes « *vois et entend ses fumées* » ou encore lorsqu'il dit à sa fille « tu sens, tu vois ! » c'est typique de l'écriture impressionniste. L'auteur par l'intérêt qu'il porte aux peintres impressionnistes et à la peinture parvient même à emprunter certaines techniques propres à eux.

Nous retrouvons aussi, ce lexique qui appartient au domaine pictural « *peintre* », « *modèle* » « *reflet* » l'auteur va au-delà de l'emprunt il déclare que l'écriture est un acte de peinture *« je te peins, je te peins, la peinture est un roman ».*

L'intérêt porté aux couleurs joint l'intérêt que portent les impressionnistes aux couleurs. C'est toute une palette qu'il nous propose, « *ce rose, ce vert,* » l'expression des couleurs, notamment par des adjectifs composés « *ce blanc matinal, surtout un peu glacé presque bleu, bleu de poisson, bleu de truite* » permettent de traduire les nuances les plus variées et rendent le tableau à sa vie « *toutes les couleurs vivent là* » la juxtaposition de ces couleurs ainsi qu'a la variation de la lumière.

C’est en rapport au tableau de Monet celui de *Dame dans le jardin à Sainte-Adresse* qu’il présente une autre toile du même peintre qui se trouve dans le même musée de l’*Ermitage* en Russie il écrit :

> *« Comme l’Etang à Montgeron, d’ailleurs, peint dix ans plus tard, silhouette bleue reflétée dans l’eau avec ramifications, partout, des violets, des mauves. Sainte-Adresse. Le havre. Marguerite Lecadre. Printemps debout comme un été frais.»*[121]

Cette *ekphrasis* du récit aussi brève qu’elle soit, rassemble néanmoins toutes les caractéristiques de l’écriture impressionniste. Il commence par des *aspects péripécturaux*[122] du tableau intitulé *l’Etang à Montgeron*[123] à savoir la date de *la production*, après dix ans par rapport à l’autre tableau cité plus haut et un autre *aspect péripéctural* d’après Vouilloux quant à la *réception de l’œuvre* qui se trouve au même musée l’*Ermitage* que le premier tableau cité plus haut *de Dame dans un jardin.*

Il décrit le tableau par la présence de *silhouette*, de couleur *Bleu*, un lexique emprunté au domaine pictural. D’autre couleurs aussi « *des mauves, violets, avec ramifications partout* », le narrateur révèle ainsi la technique de peindre par l’artiste qui consiste à la juxtaposition de la peinture comme matière sur le support à peindre.

D’ailleurs, il juxtapose aussi les noms de couleurs avec le même procédé. Le narrateur choisit attentivement les mots pour représenter la technique de peinture, il dit avec « *ramifications, partout* » nous imaginons le mouvement du peintre par ce descriptif, des touches ou il éparpille les ensembles en une multitude notations, autrement dit en déposant sans travailler la matière de couleur dans toute la surface de la toile d’où l’adverbe « *partout* », ceci nous informes aussi sur la vision de l’artiste.

Avec le mot ramification dans sa définition est une subdivision en petite partie de branche ou autre, ceci rappel bien la technique des peintres impressionnistes. Car le mot« *ramifications* » suffit à nous projeter sur la technique de peinture de C.Monet.

---

[121] *Ibid*., op, cit,p. 89.
[122]Ce que appel Vouilloux la production et la réception de l’œuvre à savoir le Musée de conservation ou la date de la réalisation de la toile de peinture.
[123] Claude, Monet, *Etang à Montgeron*, huile sur toile, 172 cm X 193 cm, 1876-77, Musée de l’Ermitage, Saint-Pétersbourg,(Voire la figure III).

Bien qu'elle soit aussi imitée par l'écrivain Sollers, à travers ces termes bien qualifiés et expressifs, décrivant ses poses et touches de peinture de couleur en superposition et juxtaposition de la matière.

Nous relevons d'autres *ekphrasis* de toiles dans le roman, mais celles-ci ne sont pas portées sur l'interprétation, mais plus sur le commentaire, elles sont donc de type critique d'art[124]. Nous retrouvons entre autres : la description de *Madame Gamby* du même artiste Manet, ou bien *les dormeuses* du peintre Courbet.

Dans ce sous-chapitre, nous avons traité les points de convergence entre la peinture et notre corpus *Les Folies Françaises*. Nous avons donc, dans un premier point, analysé la page de couverture qui est une illustration d'un tableau de peinture d'Ingres. Cette illustration est le côté visible de l'iceberg, autrement-dit, c'est le rapport manifeste. Et dans un second temps, nous nous sommes intéressées au rapport latent et moins manifeste entre notre corpus et l'art pictural. Raison pour laquelle, nous avons dégagé les tableaux de peinture cités dans le roman, en nous appuyant sur l'*ekphrasis interprétative*. Par ailleurs, nous avons constaté que ces toiles faisaient partie du courant impressionniste, ce qui nous a amené à étudier l'écriture impressionniste dans notre corpus.

[124]*Op, cit,* dans sa thèse de doctorat, parmi la typologie d'Ekphrasis, elle définit l'ekphrasis critique d'art, ce « *discours littéraire évaluatif des caractères esthétiques des œuvres picturales* », p.77.

Les Quelques tableaux de peinture décrits dans *Les Folies Françaises*





Figure I en complet de « *La grande Odalisque* » de Dominique Ingres et la page de couverture du roman *Les Folies Françaises* avec le détail de « *la grande odalisque* »

Peint en (1814)



Figure II Tableau « *Bar aux folies bergères* » Edouard Manet 1882



Figure III « *L'Etang à Montgeron* »

Claude Monet 1877



***Figure IV« Dame dans un jardin à Saint Adresse »* de Claude Monet 1867**



Figure V « Nana » Edouard Manet (1832-1883)

II.2. Le rapport du texte aux genres littéraires

«La poésie est l'ambition d'un discours qui soit chargé de plus de sens, et mêlé de plus de musique, que le langage ordinaire n'en porte et n'en peut porter.»

Paul Valéry, *Variété I et II*

II. 2.1 Le rapport de la poésie avec *Les Folies Française*

II.2.1.1 La poésie par la citation

Comme il a été définit par plusieurs théoriciens, la citation est la reproduction d'un court extrait, d'un propos ou d'un écrit antérieur dans la rédaction d'un extrait ou dans une forme d'expression orale.

Antoine Compagnon dans son ouvrage *la seconde main ou le travail de la citation* évoque des codes typographiques de la citation. Aussi pour ce qui est de Tiphaine Samoyault nous dit à propos de la citation : « *est immédiatement repérable grâce à l'usage de marques typographiques spécifiques. Les guillemets, les italiques, l'éventuel décrochement du texte cité distinguent les fragments empruntés* »[125]

Sollers, pour ce qui est de la poésie et son rapport avec *les folies françaises* se manifeste par ce procédé de citation, plusieurs passages portent la poésie médiévale de François Villon, quoique sa poésie n'est pas d'accès facile car sa langue dont certains termes ont disparu ou changé de sens. Le père récite à *France,* sa fille :

« Premier, je donne ma povre ame

A la benoiste Trinité,

Et la commande à Nostre Dame

Chambre de la divinité,

Priant toute la charité

Des dignes neuf Ordres des cieulx

[125] Samoyault, Tiphaine, *op*, cit, p. 34.

Que par eulx soit ce don porté

Devant le Trosne precieux… » [126]

Citer ces quelques vers de Villon à provoqué chez le narrateur l'envie de faire visiter à sa fille un patrimoine, *Notre Dame* « *Si on allait faire un tour à Notre-Dame* ? »[127]. Sachant que le recours à la citation permet aux auteurs des textes littéraires d'illustrer leurs idées, et aussi un moyen pour eux d'argumenter leurs visions des choses. C'est le cas de notre écrivain qui par le vestige de son discours et le moyen choisi pour faire découvrir à la fois la ville de *Paris*, et son patrimoine architecturale d'aujourd'hui. Sachant que Villon fait allusion dans sa poésie au *Paris* de l'époque en grande partie disparu et relevant de l'archéologie.

Dans un autre extrait le narrateur cite « *les quai des Orfèvres, Place Dauphine…* »Des endroits provoquant chez lui l'envie de réciter un autre poème de Villon *:*

« Où sont les gracieux gallans

Que je suivoye au temps jadis,

Si bien chantans, si bien parlans,

Si plaisans en faiz et en dis ?

Les aucuns sont mort et roidis

D'eulx n'est-il plus rien maintenant :

Repos aient en paradis,

(Do ré mi fa sol la si !)

Et Dieu saulve le remenant ! »[128]

Par ce poème, le narrateur se demande où est la bienveillance qui identifie la France. A travers ces gens qui jadis couvraient ces rues et places publiques.

[126] Sollers, Philippe. *ibid,* p. 39.
[127] Ibid., p, 40.
[128] *Op. cit,* p.54.

En tenant compte du mot *gallans,* le terme appartient à l'ancien français s'écrit aujourd'hui *galant* désigne ces personnes bien élevées, courtois aux bonnes manières honnêtes et civilisées. D'ailleurs, il les qualifie de *gracieux* signifiant ; aimable et conviviale ainsi de bonne compagnie. Ceci nous renseigne sur la galanterie française.

Nombreux sont les poèmes de Villon dans le reste du roman, et la présence de la poésie dans le roman de Sollers est l'une des techniques de sa poéticité. En complément à la poésie de Villon, l'auteur fait référence aussi au poète Mallarmé et cite la fable de la fontaine titré « *LE SERPENT ET LA LIME* »:

«On conte qu'un serpent voisin d'un horloger
(C'était pour l'horloger un mauvais voisinage)
Entra dans sa boutique, et cherchant à manger
N'y rencontrera pour tout potage
Qu'une lime d'acier qu'il se mit à ronger.
Cette lime dit, sans se mettre en colère : […]
Tu te rompais toutes les deux.
Je ne crains que celles du temps. »[129]

La fable est ce petit récit, en vers qui contient une moralité, qui illustre une vérité. L'auteur nous renvoie à l'immortalité des fables de la Fontaine grâce à cet esprit didactique, A cela nous avons constaté que notre écrivain s'est bien inspiré de l'écriture poétique pour tisser ses discours relevant de la rhétorique.

II.2.1.2 Un langage poétique

La rhétorique, qui est l'art de bien parlé, le mot « *rhé* », vient du grec rhétoriké, et *rhétor* qui signifie « *orateur* » Philippe Sollers est un bon orateur. La rhétorique comme nous savons se trouve dans la poésie, et les figures de styles rhétoriques sont des manières volontaires de s'exprimer pour donner plus d'originalité, de vie, de force au discours. Elles permettent d'être expressif et donc de retenir l'attention de celui à qui l'on s'adresse.

[129] *Ibid.,* p. 109.

L'auteur utilise les figures de style pour une écriture dite plus poétique, notamment plus métaphorique, il multiplie les allégories, dans une métaphore directe où il parle de Molière il dit : « *Molière est une vieille machine de théâtre »,* une autre métaphore « *l'ancien, le nouveau* », « *cultivé, ignorant* », à cela nous relevons des antithèses « *Tu sais que le temps passe et ne passe pas* », une autre « *Peu importe ce qui arrivera ou n'arrivera pas* »[130], « *pas de début, pas de fin* »[131]ou de l'oxymore avec « l'endroit, l'envers »[132]où à la page80 « *refroidissements, réchauffements* » il poursuit en citant une autre « *les hauts et les bas* » et dans une autre phrase *« ils rentrent, ils sortent »*[133]

En plus des métaphores l'auteur va même écrire des discours métaphoriques citant quelques extraits :

> « *Ta main sur ma main…Rayon dans le soleil dans la vitre. Tous les soleils dans ce soleil-là. J'en ai connu, pourtant, des bulles de lumière à travers le monde. Le monde Aucun mot ne va, rien ne dit vraiment rien. Ta peau sur la mienne. Je n'ai rein senti jusqu'à toi* »[134]

Le discours est plutôt poétique que romanesque la disposition de la ponctuation nous donne l'aspect d'un poème, et l'effet s'intensifie par l'aspect métaphorique.

Toujours dans un langage poétique, voici un autre extrait:

> « *Je serais enterré en France, autant commencer par toi. Dors, ma douceur. Leur sable n'est pas le notre. Je m'ensevelis dans ton lit. Laissons-les s'agiter là-haut, porte-moi bien dans le fond, comme je te prends dans mes bras. Tu sens comme je pèse de moins en moins lourd ? Plume d'os, pour finir, dans tes doigts. Pose-moi, dépose-moi dans ton souffle. Geste de l'air…Nuit pour tous* »[135]

Le narrateur dans un discours très métaphorique, aspire à gagner le cœur de sa fille« *porte-moi dans le fond* » et son estime, elle qui porte le nom du pays qu'il aime et qu'il chérit le plus, France « *comme je te prends dans mes bras* ».

---

[130] *Ibid.*, p.110.
[131] *Ibid.*, p. 50.
[132] *Ibid.*, p. 51.
[133] *Ibid.*, p. 80.
[134] Op, cit, p.22.
[135] *Ibid.*, p. 27.

Dans le but de renseigner et d'enseigner à travers un discours itératif, il emploi l'anaphore dans cet extrait :

> *« Molière de plus en plus souvent, mais non, rien.*
>
> *Molière n'est pas au programme.*
>
> *Molière tombe à plat.*
>
> *Molière est une machine de théâtre, répertoire, costumes, aucun intérêt, aucun rapport avec notre époque.* »[136]

La répétition du nom de Molière au début de chaque phrase successive, produit un effet de symétrie et de renforcement des propos. L'extrait suivant montre une autre anaphore ou le père/narrateur nous informe sur certains faits et gestes de *Madame*, la mère de *France*:

> *« Madame lui téléphone de temps en temps.*
>
> *Madame lui demande si elle voit son père.*
>
> *Madame s'occupe de ses jeunes fils.*
>
> *France dit parfois « mes demi-frères »*
>
> *Elle ne semble pas éprouver grand-chose »*[137]

On remarque que le procédé d'anaphore dans sa structure reflète la structure d'un poème. Les phrases sont intentionnellement écrites sous forme de vers par l'auteur.

Le recours de l'auteur à ce type d'écriture et citations de poèmes lui permet d'illustrer ses idées, et d'argumenter ses visions des choses, parfois elle constitue le moyen le plus fécond qui renforce la valeur esthétique de ses textes poétiques. Parfois pour un effet d'intensité et comme procédé pour l'enseignement, de transmission et d'explication.

[136] *Ibid.*, op, cit,p. 80.
[137] *Ibid*.,op, cit, p. 27.

II. 2. 2. Le théâtre dans *les Folies Françaises*

« Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art. »

Victor Hugo

II.2.2.1. Le côté manifeste

Nous passons à un autre rapport avec le roman, celui avec le théâtre. C'est un rapport sous forme manifeste, l'auteur des *Folies Françaises* fait référence aux pièces théâtrales de Molière. Nous voyons cela à travers le père/narrateur qui est lui-même un écrivain répond à l'une des questions de sa fille « *Ton projet pour Don Juan ?l'Opéra ?* » nous fait comprendre que son projet à lui est de faire une nouvelle version de la pièce d'Opéra *Don Juan* de Molière.

Il commence d'abord, par lui faire connaitre la version originale de la pièce écrite par Molière, sur les personnages et l'histoire, puis son expansion à travers la version réécrite par d'autres écrivains et poètes à l'instar de Lautréamont et de Baudelaire.

Trois versions de Don Juan sont exposées dans le roman, celle de Molière *Dom Juan* ou *le Festin de pierre* à laquelle la majorité prend comme étant la référence, puis celle de Baudelaire *Don Juan aux Enfers*, et enfin celle du narrateur-écrivain qui tente une nouvelle adaptation de la pièce.

Le procédé appelé par G. Genette *la transposition* concerne les relations de transformations, car il s'agit bien d'une transformation de la pièce originale de Don Juan. De ce fait, nous allons analyser cette pratique importante du régime *sérieux*, puisqu'elle peut s'étendre à tous le texte.

G. Genette distingue deux catégories fondamentales de *transposition* : *formelle* et *thématique*. Dans la *transposition formelle*, la signification de l'hypotexte n'est pas touchée. Il y a la *traduction* qui consiste à transposer un texte d'une langue à une autre avec les transformations qui s'imposent. Egalement, la *versification* où le texte est

transformé de la prose en vers, et la *prosification* qui est le contraire de la *versification,* cela veut dire du vers à la prose.

Et enfin, la *transmodalisation* qui est la dernière dans la catégorie de transposition *formelle.* Elle porte sur le changement de mode ou dans le mode - transition du mode narratif à celui du dramatique - dramatisation ou scénisation, à titre d'exemple : adaptation au théâtre d'un roman. Transition du mode dramatique au narratif, dit aussi narrativisation d'une pièce théâtrale au roman.

Nous arrivons à présent à la seconde *transposition* dite *thématique* qui suscite au plus haut point notre intérêt, dans cette pratique intertextuelle contrairement à la *transposition formelle,* touche à la signification même de l'hypotexte. Genette la divise en deux : *la transposition diégétique*, qui touche à la diégèse, en d'autres termes, le changement touche donc ceux qui constituent l'univers spatio-temporel de l'hypotexte. La diégèse est transposée d'une époque à une autre, d'un univers à un autre.

Quant à la seconde pratique dans la *transposition thématique.* Genette la baptisé la *transposition pragmatique*, elle consiste dans l'hypertexte à modifier le cours des événements, de l'action, ou un de ses éléments à titre d'exemple : changer un poignard de l'époque antique à un pistolet à l'époque moderne.

Par cette présentation La première évocation ou version de la pièce écrite par Molière intitulé *Dom Juan* ou *le Festin de pierre* écrite en 1682, une comédie en prose de cinq actes. Quoiqu'à l'origine se soit une traduction de la pièce de l'espagnole *Tirso de Molina* écrite dans une forme dramatique, qu'il nomma *El Burlador del Sevilla combidado de piedra* ou *L'abuseur de Séville et l'invité de pierre.* Cependant dans notre roman l'hypotexte est bien la pièce écrite par *Molière*. Le narrateur raconte et souligne certaines actions et évènements afin de mettre le lecteur en mémorisation ou totalement en savoir des épisodes importants de la pièce de *Dom Juan* de *Molière*.

Parmi eux, nous retrouvons l'entêtement de *Don Juan* face au commandeur « *On entend le non de Don Juan au commandeur, on se replie frileusement dans ce non, pour ne pas entendre le oui*. ». ensuite le rôle du valet de Don Juan, Sganarelle

reconnu pour ses discours moraliste et ce que pense de lui son maitre à travers l'expression « *le beau raisonnement !* » et en fin, la mort de Don Juan qui « *est inéluctable* »comme un châtiment infligé sur lui par le commandeur « *qui emporte le corps vivant dans les abimes du feu* »à cause de toutes les inconstances faites.

La deuxième version de Don Juan est celle de Charles Baudelaire, poète français du XVIIIème siècle. Il est le cinquième poème de *spleen et idéal* Dans *les Fleurs du mal* écrit en 1857 ; à priori, la transposition est *diégétique*, c'est l'univers spatio- temporel où les changements sont repérés. Le facteur temps a changé, du *dix-septième siècle* qui fait référence à la pièce de *Molière* à celui du *dix –huitième siècle* pour le poème de *Baudelaire*.

En plus, de *la temporalité qui est modifiée,* dans notre hypotexte *Les folies françaises*, la pièce de Molière raconte les dernières heures de Don Juan avant sa mort. Mais, dans le poème de Baudelaire raconte plutôt l'après sa mort, il relate un épisode de Don Juan en enfer. D'ailleurs, le titre l'annonce clairement « *Don Juan aux Enfers* », le narrateur nous cite quelques vers de *Baudelaire* où il décrit l'atmosphère régnant aux Enfers et l'état de Don Juan

> « *Tous droit dans son armure, un grand homme de pierre, se tenait à la barre et coupait le flot noir ; Mais le calme héros, courbé sur sa rapière, Regardait le sillage et ne daignait rien voir* »[138]

Don Juan calme et apaisé regarde *le sillage*, ne semble pas être atteint de ce qui lui arrive. L'auteur nous explique que Don Juan est « *en possession d'un savoir que ne peuvent atteindre les autres personnages*». Baudelaire lui, évoque le châtiment infligé aux blasphémateurs, coureurs de jupon et libertins à l'image de Don Juan. Le poème de Baudelaire s'inscrit donc, dans la continuité de la pièce théâtrale de Molière.

Le narrateur fait un commentaire sur le poète « *Baudelaire ose un pas de plus* » puisque cela nous permet de dire que la signification elle même de l'hypotexte n'est pas touché mais qu'il s'agit d'une suite de l'histoire de Don Juan.

[138]*Les Folies Françaises*, op, cit, p.61.

La *transposition formelle* est réalisée aussi, dans l'ordre générique entre Molière et Baudelaire : La pièce théâtrale de *Don Juan* est en prose et chez Baudelaire elle est en vers, G. Genette appelle cette transposition *une versification.*

Sollers par la troisième version de *Don Juan* évoqué dans son roman, touche à la signification de l'hypotexte *« Dom Juan de Molière* », donc la transposition *repérée* est d'ordre *thématique*, elle est d'ordre *diégétique*, puisque l'univers temporel de l'hypotexte est celui du dix-septième siècle et dans cette troisième version qui est l'hypertexte actuel est celui du vingtième siècle.

L'adverbe de temps « *aujourd'hui* » qui fait référence à l'époque de l'auteur *des Folies Françaises* publié aux années quatre-vingt d'une part, et d'une autre part, *une transposition pragmatique* qui vient mettre en évidence cette transposition temporelle. Car non seulement l'hypertexte modifie le cours des événements de l'action, et celui des éléments, mais aussi les personnages.

Le narrateur dans notre roman représente le père de *France* qui à le métier de l'écrivain, la raison pour laquelle c'est lui qui écrit la nouvelle pièce de Don Juan. Il crée de nouveaux personnages pour la pièce, par conséquence, le cours des événements changent ; Le personnage « *Anna, brusquement, prend le parti de Don Juan contre son papa. Elle renvoie Ottavio à son sirop sentimental. Elle trahit, elle choisit le héros insaisissable.* » Avec cette femme Anna, *Don Juan* devient un héros, enfin quelqu'un est en accord avec ses actes, puisque elle prend son parti pris.

En plus, « *Elle lui fait une fille. Cette dernière rentre dans le jeu de son père. Don juan et sa fille, en pleine lolitation* » comme quoi Don Juan ne recule devant rien dans son inconstance, une liaison avec sa propre fille face à la société « *Elvire se rallie. Scandale inouï.* » ce qui laisse Elvire se retirer, contrairement dans la pièce de Molière où elle essaye de sensibiliser le libertin de Don Juan.

D'ailleurs, par l'expression « *nouveauté à introduire* » annonce clairement le changement effectué dans l'hypertexte, le père de France ou bien le narrateur fait rentrer le personnage de la *mère* de Don Juan il confirme *« On ne peut pas la voir dans l'espace classique* » le narrateur par mot « *classique* »fait référence à l'hypotexte qui

est *Dom Juan* de Molière et continue « *et pour cause : Aujourd'hui, cadrage : on découvrirait autre chose. Elle voulait qu'il fût homosexuel. Et lui : non.* » Par « *Aujourd'hui* » le facteur de temps qui est une affirmation sur la temporalité de l'hypertexte. Et le pronom personnel « *elle* » renvoi à la *mère* de *Don Juan.*

La modification se poursuit au niveau de l'hypertexte quant au sort réservé à *la mère* de *Don Juan,* Et le même sort que celui de son fils *« d'un coup de canne, abat le lustre et renvoie le spectre de sa mère aux enfers »* De plus, le père de *France* conçoit que *« Don Juan n'a été qu'interprété. Il s'agit de le transformer »*sa fille *France* l'encourage et lui propose «*mais il faudrait pousser le rôle de la fille* » en transformant et introduisant « *des scènes, des paysages, des sensations, des actions* » nouvelles.

Le père adhère à l'idée et dit « *j'y pense* » et imagine la suite de sa pièce «*il y en aura. Exemple : elle est assise sur le bord du lit, elle a pris les papiers, c'est l'été, le matin, elle vient de courir pendant une heure dans le jardin, blonde et bleue, légère, marquise jogging, et maintenant pieds nus. Il tient sa cheville droite* »il imagine même le dialogue entre Don Juan et sa fille. A la fin, il termine son projet imaginaire par proposer une fin cinématographique « *ils se battent vraiment. La caméra passe par le balcon et va se perdre dans les marronniers du parc où les oiseaux crient* »[139].

Le thème de l'hypertexte est différent de celui de l'hypotexte. Ce n'est pas dans le souci d'une continuité comme le poème de Baudelaire mais de prendre une autre tournure. IL passe de l'infidélité commise par le libertin aux femmes à celui de l'*inceste.* En plus, il nous révèle la cause des maux de Don Juan d'où la mauvaise éducation qu'il a reçu de sa mère.

D'ailleurs, il lui a réservé le même châtiment, tant de changements apportés au niveau des actions et événements la raison est le fait de faire rentrer de nouveaux personnages dans le scénario ou l'histoire. Par conséquent la transposition est diégétique et pragmatique à la fois.

[139] *Ibid*., op, cit, p. 68.

II.2.2.2. Le côté latent : L'écriture théâtrale

Nous allons étudier dans ce deuxième point, le rapport sous sa forme caché ou moins manifeste à travers l'intégration des techniques de l'écriture théâtrale à l'écriture romanesque. Nous allons démontrer que la construction du texte sollerien est comme l'écriture d'une pièce théâtrale.

Ce qui fait la particularité de notre roman, c'est le fait que nous avons l'impression de lire une pièce théâtrale. En effet, tout le long du récit nous retrouvons des dialogues entre le père et sa fille, de longs monologues, ainsi que des didascalies.

Avant d'entamer notre analyse définissons d'abord ce que le théâtre et quelles sont ses caractéristiques. D'après la définition du *Dictionnaire littéraire* le mot *Théâtre :*

> « *Désigne d'abord le lieu où des acteurs se tiennent pour jouer ; » « le mot désigne par la suite le bâtiment ou le site où se trouve ce lieu ; il désigne enfin les spectacles qui y sont donnés. Dans ce dernier sens, il spécifie des œuvres qui sont, le plus souvent, à la fois texte et spectacle. »*[140]

Ce que nous comprenons par cette définition, c'est que le *théâtre* était d'abord, un espace ou la scène destinée aux représentations d'œuvres théâtrales. Puis, par la suite il prend une autre signification, une pièce théâtrale qui est destinée à la représentation, c'est-à-dire, être interprétée sur scène par des acteurs qui dialoguent et donnent vie à des actions *« Il constitue donc un art, ainsi un domaine-plutôt qu'un genre- de la littérature*. »[141] C'est un art en soi, art dramatique considéré comme un genre, c'est « *faire du théâtre* ».

C'est ce que nous retrouvons dans notre corpus, la présence de dialogues et d'actions narrées. Pour l'élaboration de son roman, l'auteur des *Folies Françaises* a utilisé les procédés de l'écriture d'une pièce théâtrale. Nous avons détecté en outre, la présence *de dialogues, de didascalies, de monologues* et *de répliques.*

Les didascalies sont ces indications émises par l'auteur de la pièce destinées aux acteurs pour mieux les guider dans leur jeu de rôle. Ces indications renseignent sur

[140] *Le dictionnaire du littéraire, op,* cit, p 608
[141] *Idem*

les noms des personnages, leurs entrées et sortis de scènes, description des décors, le lieu et le temps, les costumes et les gestes et enfin le ton que doivent employer les acteurs.

Il existe deux sortes de didascalie, la première, la *didascalie interne,* c'est quand la réplique d'un personnage donne une indication sur la mise en scène. Quant à la seconde, dite *didascalie initiale* que nous retrouvons au début d'une pièce, elle expose la liste des personnages et l'apparence de la scène au moment du lever du rideau ainsi que le lieu.

D'ailleurs, le roman de Sollers s'ouvre par un bref aperçu sur des événements passé, où le narrateur/père à rencontrer sa fille *France* avant ce que nous appelons dans le théâtre « *le levé du rideau* » pour que le lecteur/spectateur puisse comprendre ce qui va se dérouler par la suite. Pour cela l'auteur a utilisé une *analepse,* procédé qui consiste à revenir sur des évènements antérieurs au moment de la narration selon G. Genette. Au théâtre c'est ce que nous appelons didascalies :

> « *Et la revoilà, Grosse petite blonde au Crillon, devant moi, bien habillée bijoux soie, parlant à toute allure de sa fille, de ma fille,-cette jeune merveille vive aux yeux bruns, à coté d'elle ? […] et au moment où je vais éclater de rire, ou du moins mon double invisible, France vient m'embrasser sur le front.* »[142]

Cette mise en scène débute par la description brève du physique du personnage de Madame « *grosse petite blonde* » l'adjectif péjoratif « *grosse* » nous fait comprendre que l'amour entre le « *je* » et madame n'existait pas, et par la description du costume « *habillée bijoux soie* » est signe de la richesse de Madame. Quant il s'agit de la description de sa fille France, il utilise plutôt un langage mélioratif « *cette jeune merveille vive aux yeux bruns* » nous remarquons que non seulement il la qualifie de « *merveille* » mais il accentue son admiration par l'adjectif « *vive* » pour montrer sa vivacité.

L'auteur raconte des évènements importants, il évoque sa relation avec une femme avec laquelle il a eu une fille qu'il revoit après dix huit ans. Ces évènements vont éclairer le lecteur sur la suite du roman. Il commence par donner le facteur temps

[142] *Idem.*

« *c'était le printemps* », c'est ce que nous appelons *indications de temps*. Ensuite, il nous présente le décor, avant de passer aux personnages, rappelons que se sont des éléments qui constitue des didascalies.

Malgré la présence du pronom personnel « *je* », le narrateur ne donne pas pour autant son nom, donc un personnage n'est connu que par ses propos et ses comportements. Cependant, nous comprenons qu'il s'agit du père de la jeune fille prénommée *France.* Le narrateur nous raconte dés l'incipit :

> *«Je ne m'attendais pas au retour de Madame […] depuis notre rapide aventure il ya dix-huit ans […] Elle fut enceinte. « je veux garder l'enfant », dit-elle. « D'accord, dis-je, mais pas d'histoires-Bien sûr », dit Madame. Elle accoucha d'une fille. « Je l'appelle France, dit-elle, vous n'y voyez pas d'inconvénients ? » A l'époque j'étais anarchiste. »*[143]

Le troisième personnage représenté est celui de « *Madame* » ce n'est pas son vrai nom, mais c'est ainsi que le narrateur la surnomme et justifie cette appellation il explique que c'est le choix du narrateur de la surnommé cette ainsi car il dit « *je l'appelle ainsi depuis notre rapide aventure il ya dix-huit ans* ». L'auteur revient donc, une seconde fois, sur le facteur temps quand il donne la durée de leur séparation.

Ainsi, le lecteur est mis au courant du fait qu'il s'agit de retrouvailles entre deux personnes qui avaient eu un aventure « *rapide* » des années auparavant et qu'ils se sont perdus de vue depuis, jusqu'à ce jour. Il nous informe également sur la grossesse de cette femme« *je veux garder l'enfant* », et la naissance de sa fille qu'« *je l'appelle France*… » Qui est un fait important dans le déroulement de la suite de l'histoire. Ainsi, il nous fait la présentation d'un autre personnage, celui de *France*. Avec l'adverbe « *à l'époque* » signifie bien que le temps a passé depuis.

De ce fait, il dit « *Allons vite à l'essentiel* » dans un mode d'expression qui détermine la vitesse du récit, par le *sommaire* qui selon G. Genette accélère le rythme du récit en résumant la situation passée afin de comprendre les évènements qui suivent de l'histoire dans un rythme accéléré, des phrases claires, grâce à un arrangement syntaxique, tous ces traits confirment un narrateur érudit:

---

[143] *Ibid.*, op cit, p15.

> « *Madame est riche. Son père était banquier, elle alla vivre à New York. Elle se maria, se démaria, se remaria, fit encore deux enfants (deux garçons), je recevais de temps en temps des nouvelles à travers des amis. Elle passa de New York à Genève. Le premier mari (un américain) avait reconnu France avant de s'éclipser à son tour. De mon coté, j'avais ma vie, plutôt convulsive, en somme*. »[144]

Il nous informe notamment, sur la situation du personnage de *Madame*, et de la sienne afin de mieux comprendre l'histoire, c'est comme si le narrateur *des Folies Françaises* introduit à la mise en scène qui précède le lever du rideau.

> *« Et la revoilà, Grosse petite blonde au Crillon, devant moi, bien habillée bijoux soie, parlant à toute allure de sa fille, de ma fille,-cette jeune merveille vive aux yeux bruns, à coté d'elle ?[…] et au moment où je vais éclater de rire, ou du moins mon double invisible, France vient m'embrasser sur le front. »*[145]

Cette mise en scène débute par la description brève du physique du personnage de Madame « *grosse petite blonde* » l'adjectif péjoratif « *grosse* » nous fait comprendre que l'amour entre le « *je* » et madame n'existait pas, et par la description du costume « *habillée bijoux soie* » est signe de la richesse de Madame. Quant il s'agit de la description de sa fille France, il utilise plutôt un langage mélioratif « *cette jeune merveille vive aux yeux bruns* » nous remarquons que non seulement il la qualifie de « *merveille* » mais il accentue son admiration par l'adjectif « *vive* » pour montrer sa vivacité.

Le ton de l'un des personnages « *parlant à toute allure de sa fille, de ma fille* » nous donne une idée sur l'atmosphère qui règne. Ainsi, le rideau se lève et la pièce commence par la conversation entre le père et sa fille. C'est France qui débute la conversation« *Bonjour, père* ».

A partir de tout ce que nous avons dit, nous pourrons souligner que les éléments composant *les didascalies* se réunissent dans ce début du roman. Le dialogue échangé entre le *père* et *Madame* « *Elle veut vivre à Paris, dit madame. Vous pourriez la voir de temps en temps ?* » Et le père qui répond « *certainement dit ma voix*. », Souligne l'une des didascalies qui révélé le *lieu d'actions* celui de *Paris*.

---

[144] Sollers, Philippe, *op*, cit, p.p. 15-16.
[145] *Idem*.

Sachant que toute pièce est écrite non pas pour être lue mais jouée, à la différence de celle-ci, le récit ou l'histoire *les Folies Françaises* est écrite à la manière théâtrale pour être lue comme un roman, en d'autres termes, comme une pièce de théâtre.

Passons à présent aux *didascalies internes*, qui manie tous le texte, dans une sorte de monologue le père/narrateur nous renseigne à propos de la mise en scène, nous informe sur les relations de sa fille avec les hommes, comme il nous ébauche un portrait de sa personnalité :

> *« Elle a déjà eu quelques amants, dont un « très âgé », me dit-elle ». «Plus âgé que moi ? »-oh oui » De mieux en mieux. C'est bien ma fille : directe, réservée, pas de regrets, son plaisir. Etudes de lettres. La résumer d'un mot ? Attention. Très attentive.*
>
> *Ah, je sais, vous voudriez tout, tout de suite. Les détails de la première fois, l'effusion, le vertige la culpabilité les fantasmes. Vous allez être déçus. Le plus grand naturel, c'est le fond de l'affaire. Curieux que personne ne l'ait décrit. »* [146]

Ce monologue du père est dans un but de préparé le lecteur à une conversation qui aura lieu entre lui et sa fille *France* au sujet de relation qu'a eu la jeune fille auparavant.

A présent, après avoir analysé *les didascalies*, nous allons passer aux *dialogues*. Notre roman *Les Folies Françaises* dans sa construction est composé de longs dialogues échangés entre le père et sa fille, comme étant les deux acteurs principaux. Se sont des dialogues de type didactique qui révèle le savoir du père par rapport à la jeune fille :

> « *Celui qui s'ait s'adresser à celui qui ignore, l'enchainement dominant fait se succéder questions et réponses, selon un déséquilibre notable : les propos du maitre occupent bien plus de place que ceux du disciple. »*[147].

Les dialogues suivant, nous renseignent également de l'ensemble des faits, d'événements formant la trame du roman. Le père enseigne et fait découvrir la culture et le patrimoine artistique à sa fille France. Dans ce dialogue Le père veut que sa fille

[146] Philippe, Sollers, *op.cit*, pp.17-18 ;
[147] Eric Bordas et *AL*. *L'analyse littéraire notions et repères*, Armand Colin, coll. « Cursus », Paris, 2006, p. 133.

fasse des études de littérature à l'université, il oriente sur le choix de la filière à suivre :

> *« Il faut préparer ton diplôme en fac. Que choisir, dés maintenant pour être tranquilles ? Du classique. J'ai deux idées : Molière et Villon. Je te vois très bien, plus tard, professeur de littérature. Ce sera une des meilleures plaisanteries de ma vie.*
>
> *-ça a te fait rire, Pap ?*
>
> *-Et comment.*
>
> *-Tu veux pervertir la jeunesse ?*
>
> *-En somme. »*[148]

En dépit de son apparent désordre, l'interaction est organisée. Le partage de la parole s'effectue selon un principe général « *chacun son tour* », ceci nous rappel l'organisation des dialogues dans le théâtre où chacun des acteurs aille connaissance de sa prise de parole.

Dans un autre dialogue où *France* raconte à son père les attentions de son petit ami, ce qui nous révèle la relation très étroite entre le père et sa fille à travers ces discussions voire des confidences:

> *« -Il veut qu'on se marie dans trois ans.*
>
> *-Raisonnable.*
>
> *-Mais il voudrait habiter en province.*
>
> *-Où ?*
>
> *-Grenoble. Son père est chirurgien là-bas.*
>
> *-Exige Paris. Je lui ai dit.* »[149]

Bien que l'avis du père soit clair puisqu'il aimera bien que sa fille reste à Paris et vivre prés de lui.

Cette fois ci un dialogue où l'échange est équitable grâce à la longueur égale des phrases, *France* demande à son père :

[148] *Ibid.*, p. 23.
[149] *Ibid*, p.43.

«-*On va au cinéma ?*

-*Si tu veux. Quoi ?*

-*Un vieux Jouvet, Entrée des artistes.*

-*D'accord, habille-toi. Quelle heure est-il ?*

-*Deux heures et demie.*

-*Tu n'as pas faim ?*

-*A prés le cinéma*.»[150]

Un rythme accéléré, des phrases claires, grâce à un arrangement syntaxique, tous ces traits confirment un narrateur érudit. Le fonctionnement de la parole s'est fait par le droit égal à la parole de la fille et de son père, et l'alternance des tours n'est pas prédéterminée.

Dans un autre dialogue, la question tourne autour du prénom *France*, celle-ci révèle à son père que :

« -*Patrick m'a dit que France était un prénom démodé.*

-*Qu'est ce qui est à la mode ?*

-*Juliette, Sandrine, Caroline…*

-*Ça reviendra.*

-…que c'était un prénom de vielle fille.

-Vous vous êtes disputés ?

-Non. »[151]

C'est le corps de conversation fondée sur les échanges entre France et son père à propos de la ville de Paris et de quelques séquences explicatives :

« Paris est un vrai paradis (c'est moi qui le souligne) ; pas de police, pas de sottise, pas d'exaction d'aucune façon, pas de dispute. Paris va tout seul, comme sur des roulettes. Il faudrait pouvoir rester toujours comme cela. »

-*Eh bien, restons comme cela.*

-*Oui, mais les autres ?*

-*Lesquels*

[150] *Ibid.*,op, cit, p. 31.
[151] *Ibid.*,op, cit, pp. 86-87.

> *-Chut ! Imprudence de Courbet… Colonne Vendôme ! Maintenant, silence. Je te peins.*
>
> *-En quoi ? –En Suzon dinant après son travail. Veste de velours rouge, foulard blanc.*
>
> *-Champagne ? Huitres ? Saumon ?*
>
> *-A coté du monsieur, canapé de Nana. Tu n'as qu'à m'ajouter une moustache et un chapeau haute-forme.*
>
> *-Après tout, ça ne t'irait pas si mal.* »[152]

Tout le texte est émaillé de ce genre de dialogue. Dans ce roman, les dialogues échangés entre les personnages représentent la moitié du texte. La voix du narrateur/père occupe l'autre moitié par les monologues et c'est le cas du genre théâtral, D'ailleurs, ils remplissent la même fonction qu'au théâtre, afin que le lecteur puisse suivre les actions, l'enchainement des événements et comprendre ainsi l'intrigue. Ils servent de fil conducteur, autrement-dit, le dialogue est le moteur, du moment qu'à travers des questionnements de France qui démontrent sa curiosité par apport aux sujets qu'évoquent à chaque fois son père déclenchée chez lui des réminiscences, des réponses.

Le deuxième élément composant la pièce théâtrale est *le monologue,* qui est un moment de ressaisissement ou de doute du héros, au théâtre, il a eu lieu face au public, d'où son rôle soit l'informant des actions, d'intrigue, et de nombre de situations. Cependant dans le cas de notre roman, c'est un monologue avec une narration romanesque. La narration est confié à un seul personnage celui du père :

> *« France n'a fait aucune difficulté. C'était évident dés les premières secondes. Elle ne veut pas parler de son père officiel que, d'ailleurs, elle a à peine connu, il a donné ou vendu son nom, c'est simple. De toute façon, Madame avait l'argent. « Pas d'histoires. » France a toujours su ce que je suis pour elle ? Oui. Madame y veillé. Quelle éducation ».*[153]

Le narrateur nous informe sur la relation qu'avait sa fille avec son père adoptif.

Le narrateur dans un tourment causé par le départ de sa fille, se met à imaginer des conversations entre France et sa mère, d'où la ponctuation abondante :

[152] *Ibid.,* op, cit, pp. 101-102.
[153] *Ibid.,* p17

« Je reste seul, aujourd'hui. Madame est repartie sans appeler. « Ton père a beaucoup vieilli » : je peux être sûr de sa phrase. Y a-t-il eu : « Pap ? Il est plus jeune que jamais ! »Non. Sourire et silence. Ou alors : « Tu trouve ? » juste pour embêter Madame en passant, mais c'est peu probable : France est toujours conciliante, laisser détester, ruminer s'énerver»[154]

Quant à ce monologue, le narrateur prépare le lecteur sur ce qui va suivre, en informant sur le caractère de France, ainsi que sur ses relations amoureuses :

« Elle a déjà eu quelques amants, dont un « très âgé », me dit-elle ». «Plus âgé que moi ? »-oh oui » De mieux en mieux. C'est bien ma fille : directe, réservée, pas de regrets, son plaisir. Etudes de lettres. La résumer d'un mot ? Attention. Très attentive.

Ah, je sais, vous voudriez tout, tout de suite. Les détails de la première fois, l'effusion, le vertige la culpabilité les fantasmes. Vous allez être déçus. Le plus grand naturel, c'est le fond de l'affaire. Curieux que personne ne l'ait décrit. » [155]

Encore un passage monologué, le narrateur nous renseigne sur l'endroit où se trouve Madame. Il nous décrit son rendez vous avec elle à travers une description:

« Madame est à Paris, Madame veut me voir. Je la retrouve au Crillon, elle est électrique. Elle me regarde. Sait-elle quelque chose ? Non, mais elle pressent, ressent. C'est une nébuleuse, maintenant, qui m'enveloppe de sa vibration, elle me guette. »[156]

Ici, la focalisation est zéro nous constatons qu'il est même au courant de ses intentions car sa vision est précise et sûre. Cependant, au début il hésita « *sait-elle quelque chose ?* » *mais se ressaisît aussi vite* « *Non* » une marque de négation. Pour affirmer ce qu'il sait :

« Mais oui ! Séduction ! Elle s'offre !...Je n'exagère pas ? Ces yeux mouillés, ces lèvres entrouvertes…Elle pense qu'elle est à peu prés de mon âge, et qu'on n'est pas si mal pour notre âge… Oh, le gouffre !..Rire !...stupeur !...Elle a humainement et socialement raison rien à dire… »

Ce que veut Madame est une autre aventure avec le père de sa fille. Seulement le père n'est pas du même avis.

[154] Sollers, Philippe, *op*, cit, pp.49-50.
[155] Philippe, Sollers, *op.cit*, pp.17-18.
[156] *Ibid*., op, cit, p. 41.

Plusieurs monologues sont souvent glissés entre une partie de dialogue pour apporter plus de clarté et d'explication. Ainsi, ces monologues entreprennent le rôle d'informateurs, et focalisent l'attention du lecteur quant aux événements important, comme c'est le cas dans une pièce de théâtre. Nous ne pourrons pas relever tous les monologues et les dialogues qui se trouvent dans le texte, puisque les deux s'entrelacent et se suivent et forment le roman dans sa totalité.

En fin, le roman *Les Folies françaises* est bien construit à la manière théâtrale. Ainsi l'écriture sollerienne est une écriture théâtrale, puisqu'elle réunie tous les éléments d'une pièce de théâtre, nous avons vu la présence de monologue, de dialogue, et de didascalies. Ainsi nous pourrons terminer en disant que

> « *Le théâtre renvoi l'image d'une société dans ses représentations culturelles, religieuses comme historique ou politiques, en somme l'histoire du théâtre jusque dans ses batailles contre les traditions dans ses héritages, dans son discours constant sur ses pratiques et porteuse d'une mémoire sociale comme littéraire* »[157]

L'image que renvoie le théâtre par toutes ces représentations, c'est ce que renvoie aussi le roman de Sollers dans sa globalité. Il représente toute une mémoire.

[157] Eric Bordas et Al., *L'analyse littéraire*, op, cit, pp. 188-189.

Chapitre III

Les Folies Françaises et les arts :

Histoire d’une identité culturelle

« Un peuple qui ne connaît pas son passé, ses origines et sa culture ressemble à un arbre sans racines. »

Marcus Garvey

La notion d'identité n'est pas facile à définir, il existe plusieurs définitions de ce terme, nous donnerons donc une définition générale, à l'usage courant l'identité signifie l'appartenance à la fois au même territoire, à la même nation, à la même ethnie et bien sur à la même religion. Selon le dictionnaire du littéraire, l'identité est un « *caractère permanent et fondamental de quelqu'un, d'un groupe, qui fait son individualité, sa singularité* »[158]

Dans notre corpus, Philippe Sollers lui donne une signification particulière, elle ne se résume pas seulement à l'appartenance pour une nation, mais bien plus, elle se construit tout au long de l'existence tout en ayant une connaissance de son passé historique, culturelle et artistique.

Nous pensons que c'est ce que le narrateur tente de nous faire comprendre à travers les différentes discussions entre le père et sa fille, *France*.

> *«Tu l'écris ?*
>
> *-Oui : Histoire de France.*
>
> *-Un roman ?*
>
> *-Cour.*
>
> *-Mais le titre est mauvais ! Il va faire confusion ! On croira qu'il s'agit d'un manuel d'histoire !*
>
> *-Manuel je suis. »*[159]

Il fait découvrir à sa fille l'héritage culturel français, ce pays si riche culturellement et artistiquement, que sa soit dans le domaine littéraire, ou dans le

[158] Dictionnaire du litteraire, *op*, cit, p. 291.
[159] Sollers, Philippe, *op*, cit,p.32.

domaine artistique. S'il fait allusion à ce patrimoine culturel, c'est parce que pour lui être français c'est prendre conscience des valeurs socioculturelles, du savoir vivre mais aussi du goût de luxe. D'ailleurs, il illustre en donnant l'exemple du château de Versailles et de Louis XIV entre autres.

Au fur et à mesure de sa ballade avec sa fille, dès qu'il voit un monument, une statuette ou quelque chose d'autre qui fait référence à l'un des arts, il n'hésite pas à lui raconter toute l'histoire, tout ce qui se cache derrière en s'aidant des témoignages de ses amis artistes et écrivains. Cependant, Pourquoi fait-il appel à tout ce monde artistique et littéraire dans *les Folies Françaises* ? Et quel est l'enjeu ? C'est ce que nous allons démontrer dans ce chapitre.

L'étude de l'intertextualité dans l'œuvre, nous a permit de comprendre de quelle manière notre corpus se nourrit thématiquement et scripturairement de la littérature, en évoquant Molière, La Fontaine et Villon, mais aussi comment est-il influencé par les autres arts, particulièrement la peinture et la musique.

III.1.1 Théâtre et poésie un patrimoine littéraire à connaitre

Il commence par évoquer le théâtre, plus spécifiquement la comédie française concrétisée par l'illustre Molière qui a su porter sa morale et corriger les mœurs ridicules de son époque par le rire. Pour le père/narrateur, Molière est la référence dans le domaine théâtrale « *Molière ! L'illustre théâtre* »[160], il dit : « *J'évoque Molière de plus en plus souvent […] Molière est une vrais machine de théâtre* »[161], mais ne manque pas de s'indigner et de critique le théâtre d'aujourd'hui « *répertoire, costumes, aucun intérêt, aucun rapport avec notre époque* ». Pour lui Molière est un génie qui ne peut être égalé. Il cite à sa fille les œuvres les plus célèbres de Molière, *Tartuffe* mais principalement celle de *Don Juan ou le festin de pierre* qui selon lui, bien que la première pouvait être tolérée par Louis XIV, ce n'est pas le cas de la seconde *« Tartuffe attaquait les dévots plus que la religion. Dom Juan attaque le raisonnement*

[160] *Ibid*,op,cit, p.81
[161] *Ibid*, p.80.

du ressentiment lui-même. Louis XJV pouvait accepter la première, pas la seconde… »[162].

Après le théâtre, il passe à la poésie. D'ailleurs, il fait remarquer que cette pièce de Don Juan a été reprise dans la poésie par plusieurs grands poètes dont Lautréamont et Baudelaire, ce dernier dans son poème intitulé *Don Juan aux Enfers* où contrairement à Molière qui écrit sur la vie de Don Juan et sa mort, lui il poétise l'après-mort de Don Juan, en Enfer vu que c'est là que son âme est censée se trouver.

Il fait également allusion à Jean De La Fontaine, ce littéraire de haut volet et ses fables immortelles. Pour lui, ce poète est très mystérieux et ces fables sont des pièces théâtrales destinées pour les enfants. D'après le père, La Fontaine aurait une musicalité dans la langue qui traverse le temps.

Mais, sa référence dans le domaine poétique c'est bien François Villon à qui il consacre des pages entières et des détailles qui vont du banals ou plus croustillants, tant sur sa vie privée que sur son art. S'il évoque en priorité Villon, c'est qu'il le considère comme le premier poète moderne. Par sa maitrise de la langue française, qu'il a su détourner à sa guise et s'amuser de la cour comme du peuple, ce qui a fait surgir sa beauté et sa fragilité en même temps.

Sollers est tellement fasciné par Villon qu'il en imite même l'écriture, à l'image de ce poème extrait:

« L'an quatre cens cinquante six
Je, Françoys Villon, escollier
Considerant, de sens rassis,
Le frain aux dents, franc au collier… »[163]

Ce qui fait la spécificité de Villon d'après le narrateur, c'est son écriture syllabique qui est une borne de repère de l'écriture du Moyen Age pour les poètes du XXIème siècle :

[162] *Ibid,* p.60.
[163] Ibid, p.30.

« *Au mois de mai quatre-vingt-huit,*

Je, Philippe Sollers, écrivain,

Bien réveillé, lucide en bite,

Calme, allongé, la plume en main… »[164]

Mais ce qu'il retient par-dessus tout de Villon, c'est son octosyllabe, symbole pour lui du rythme et de la musique. C'est ce qui nous constatons dans ce petit dialogue entre le père et sa fille :

« Pourquoi insistez-vous tellement sur Villon ?

C'est récent ?

-Le rythme. Tout est dans l'octo.

-Pardon ?

-Le huit, bordel ! Le grand huit brodé, infini !

Do-ré-mi-fa-sol-la-si-do ! La gamme ! »[165]

Selon le père, la poésie de Villon doit s'apprendre par cœur, il faut la mâcher, l'oraliser pour l'apprécier à sa juste valeur. Pour lui l'octosyllabe ou *l'octo* comme il l'appelle, ce huit, exprime l'esprit français : « *Ecoute bien les octosyllabes, Je, François Villon, éscolier* » déclare-t-il à France. Après quoi il affirme que : « *Borne dans le Français, Le vrais moule*. *Il travers les siècles*», c'est-à-dire que l'octosyllabe de Villon est la référence dans la langue française du fait qu'il traverse les siècles facilement.

Si le père/narrateur consacre tant d'espace et de temps à la poésie c'est pour lui un savoir parler, cela nous renseigne sur sa connaissance de la France. Pour lui un érudit français doit avoir du goût, et qui a du goût est français *« Le goût a toujours été français »*[166]

[164] *Idem*.
[165] *Op*, cit, p.44.
[166] *Ibid.*, p.78.

III.1.2. Musique et peinture, patrimoine artistique à transmettre

À travers des références aux titres et aux noms de musiciens, Sollers évoque la musique et la danse qu'il considère comme un patrimoine menacé. Il tente ainsi, de préserver cet héritage culturel français si cher à ses yeux, en expliquant et en enseignant à sa fille tout ce qu'il faut savoir sur ces deux arts non langagiers.

De cette façon, il lui donne des leçons sur Marin Marais, sur Rameau. Il nous cite les pièces de François Couperin, et celle de Sieur de Sainte- colombe. Par ailleurs, il évoque la danseuse Isadora Duncan, ainsi que des danses de l'époque baroques. Car la musique et la danse sont deux arts qui révèlent aussi l'identité d'une nation, c'est un patrimoine culturel. Dans *les Folies Françaises*, ils deviennent une force cohésive pour présenter et représenter l'unité nationale et culturelle.

Sollers, met en exergue un autre art dans son roman, il s'agit de la peinture. Cet art visuel prend un espace important dans l'œuvre. C'est toutes une galerie de la peinture française qui nous est cité, à partir des titres de tableaux de Cézanne, de Monet, de Courbet en passant par Manet l'un des peintres les plus apprécier par l'auteur, nous constatons cela à travers la réponse qu'il donne à sa fille lorsqu'elle lui demande : « *Ton peintre préféré* ? »[167] , et qu'il lui répond « *Manet* ». Sans omettre les témoignages de ses amis qui nous donnent un portrait physique et moral de l'artiste.

Ce qui en découle de tous ce roman, c'est que l'auteur, Philippe Sollers, a pour but de faire découvrir l'histoire de la France en élaborant une sorte d'ENCYCLOPEDIE, tel qu'il le déclare dans une de ses interviews

> *« Mon projet est né avec Barthes, il avait fait un très beau texte autour des planches de L'Encyclopédie de Diderot. On dînait souvent ensemble et il me disait qu'il faudrait refaire l'encyclopédie. Il est mort en 1980 et j'ai suivi le programme : il fallait refaire l'histoire avec un autre point de vue.»*[168]

Et cet autre point de vue dont parle Sollers est le roman. Le genre le plus approprié pour ce type de projet « *Encyclopédie* ».

---

[167] *Ibid*, op, cit, p.92.

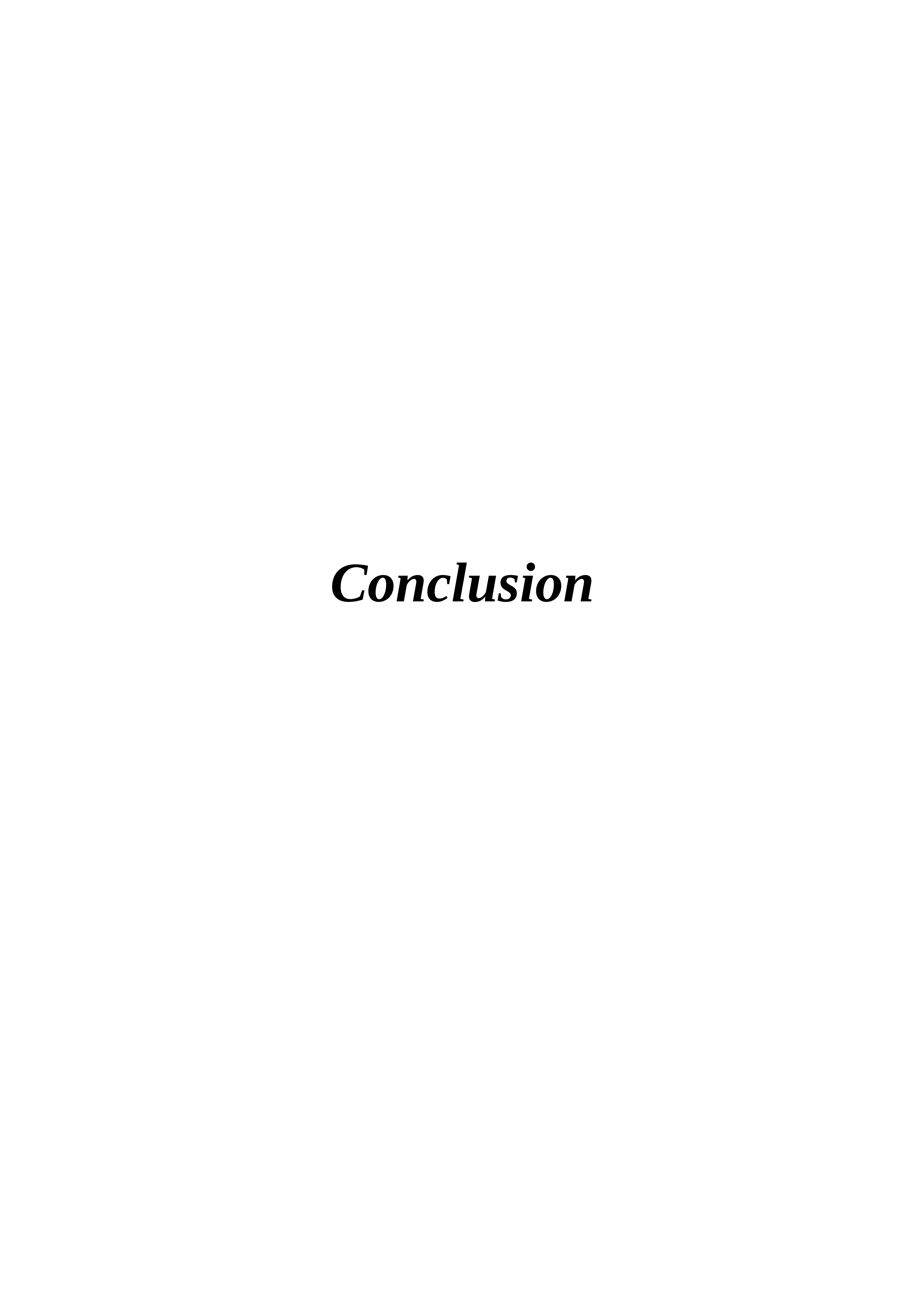
[168]Kristeva, Julia, « *Enfance et jeunesse d'un écrivain français* », article de revue l'*infini*, n°112, automne 2010, LIBERTE DE MEMOIRE, http://www.kristeva.fr/enfance-et-jeunesse.html.

Nous avons également d'autres témoignages, spécifiquement ceux de Julia Kristeva, sa propre épouse et grande écrivaine, théoricienne de la littérature et psychanalyste. Elle commence par peindre d'abord, l'homme en tant que patriote français *« L'écrivain français, le plus français des écrivains français, Philippe Sollers accumule des fragments de textes, témoignant de sa propre mémoire (culture) »*[169] , avant d'évoquer l'homme de lettres et ses œuvres dont fait partie *Les folies françaises*. Pour elle l'écriture sollerienne est pareille partout, d'ailleurs elle considère son roman *« comme encyclopédie et arche de Noé »*[170].

Sollers lui-même pense que la forme littéraire est une forme qu'il pratique bien, car nous le retenons facilement dans notre mémoire.

Notre corpus en est un bon exemple, vu que le narrateur-père se met à raconter l'histoire de la France, par un travail de mémoire à travers les réminiscences qu'il raconte et les connaissances qu'il enseigne à sa fille, et avoue que « *c'est comme si je récapitulais ma vie grâce à elle* »[171].

[169] *Idem.*
[170] *Idem.*
[171] *Les Folies Françaises*, op, cit, p88.



Conclusion

Les Folies Françaises est un hommage à la culture française, à la littérature et aux différents arts. Au terme de ce modeste travail il est utile de rappeler qu'il ne s'agit pas d'une étude exhaustive qui porte sur l'étude du phénomène d'intertextualité dans notre roman.

Tout au long de ce travail, nous avons essayé de répondre à notre problématique, axée sur trois questions fondamentales : comment se manifeste le rapport des *Folies Françaises* avec les arts ? Et quel est l'enjeu de ce rapport ? Pourquoi Sollers a-t-il évoqué tous les arts et la littérature dans *Les Folies Françaises* ?

Pour répondre à ces questions, nous avons divisé notre travail de recherche en trois chapitres distincts mais toutefois complémentaires.

Le premier chapitre, nous avons mis la lumière sur la notion de l'intertextualité, une nouvelle théorie apparue récemment dans le champ de la critique littéraire moderne. Nous ne l'avons pas abordé d'une manière profonde, mais nous avons essayé de donner un aperçu général pour ce qui est du phénomène intertextuel pour les besoins de notre analyse. Ensuite nous avons dressé un état des lieux pour ce qui est du rapport de littérature avec les arts, celui avec la musique et la danse, passant par celui de la peinture pour arriver à celui de rapport avec le cinéma.

Le second chapitre intitulé *convergence du corpus avec les arts* scindé en deux points, nous avons extrait des arts en présence. Dans le premier appelé *le rapport du corpus aux langages artistiques non verbaux*, nous nous sommes intéressée à trois arts non langagiers, en l'occurrence la peinture, la musique et la danse. Chacun d'eux sous sa forme explicite, c'est-à-dire, le coté manifeste par les citations et les références pour ce qui est des titres de pièces musicales et des titres de danses. Quant à la peinture c'est à travers l'élément du paratexte qui est l'illustration se trouve dans la page de couverture.

Pour la forme implicite, ce coté latent, où nous avons commencé avec l'écriture impressionniste, car nous avons constaté que les toiles citées dans le texte appartenaient à des peintres qui s'inscrivent dans le courant impressionniste, puis l'ekphrasis interprétative « *à travers lequel il s'agit de décrire des œuvres picturales et*

d'éclairer leur sens » [172] à partir les passages descriptives de certains tableaux de peinture. En fin nous avons analysé l'écriture musicale où le texte de Sollers nous rappelle que le rythme est la confluence du verbal et du musical, du sens et de la sensation.

Tandis que, dans la seconde partie, nous avons relevé les deux genres langagiers, à savoir la poésie et le théâtre. Comme pour les premiers arts, nous les avons analysés chacun sous sa forme explicite, la citation pour le cas de la poésie et pour le cas du théâtre par la relation de transformation précisément par le procédé de transposition.

Puis sous leur forme implicite, d'abord à travers l'écriture théâtrale qui réunie tous les éléments d'une pièce de théâtre. Nous avons décelé la présence de monologue, de dialogue, et de didascalie. Dans ce point l'image que renvoie le théâtre c'est ce que renvoie aussi le roman de Sollers d'une manière exhaustive. Ensuite il ya l'écriture poétique d'où la dimension poétique est fortement ressortie par l'écriture Sollérienne par rapport à la culture qu'il revendique.

Quant au troisième chapitre, nous avons répondu à la question du pourquoi l'auteur inscrit tous les arts cités langagiers ou non langagiers dans le texte, qui est de faire connaitre l'identité culturelle française, littéraire soit-elle ou artistique.

A travers l'étude de tous ces éléments, nous avons pu confirmer que ce rapport du corpus aux arts verbaux et non verbaux sert effectivement la thématique de l'œuvre.

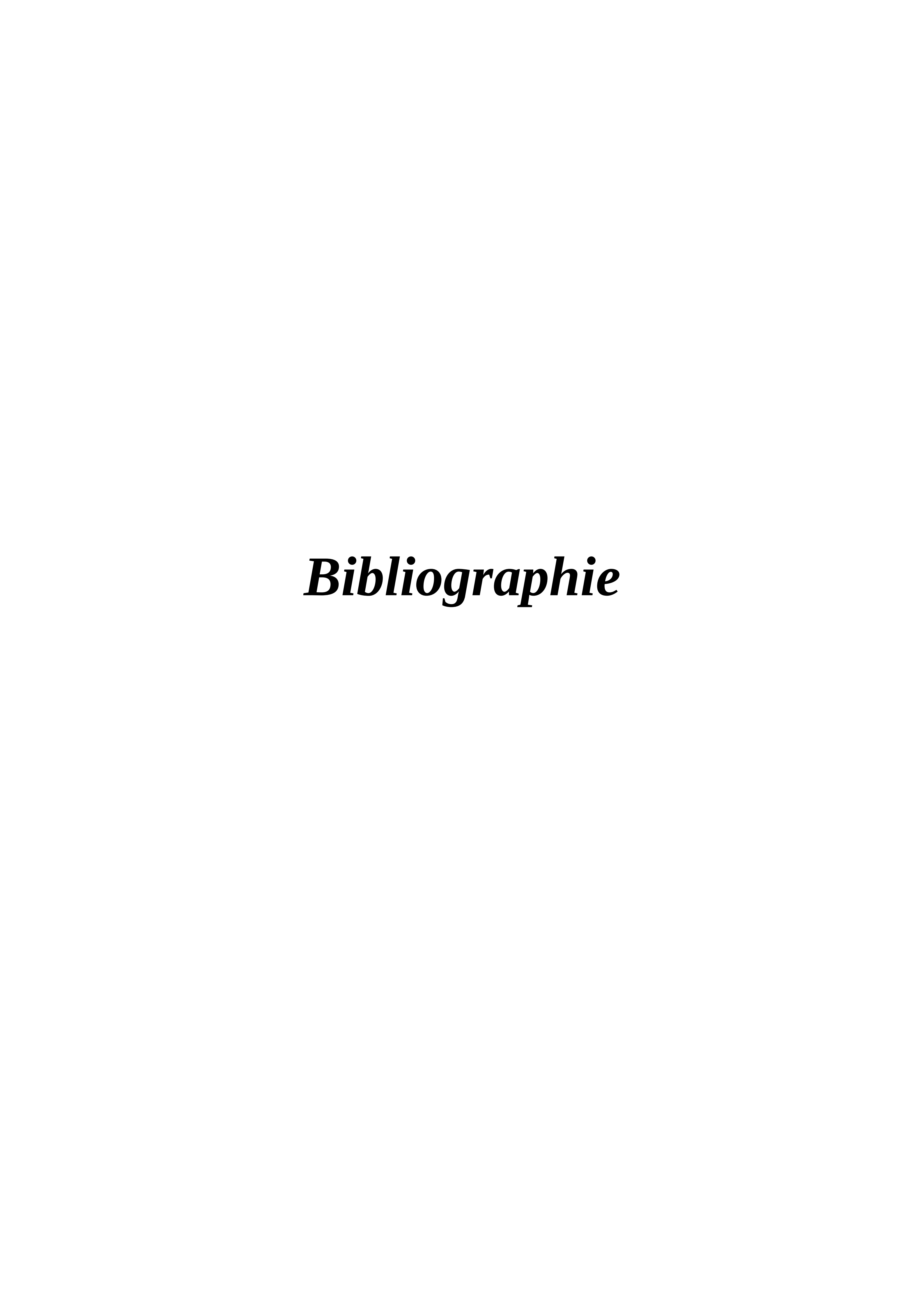
Elle constitue à faire découvrir *la France* le pays et transmettre la culture française à *France* la fille. Ainsi vouloir rendre de France sa fille, l'emblème, le cachet de la vraie France qu'elle représente réellement. Le nom qu'elle porte est riche de symbole en soi, le porter c'est rendre hommage à ce patrimoine culturel et artistique si cher aux yeux de l'auteur.

Ainsi, P.Sollers dans *Les Folies Françaises* nous révèle et nous donne sa conception de l'identité qui est l'histoire de la nation et la transmission des ses valeurs culturelles et artistiques afin qu'ils ne se perdent pas.

Enfin, Nous tenons à préciser que l'auteur a mentionné d'autres arts dans le roman, tels que l'architecture, la sculpture, la photographie et même le cinéma. Nous

[172] Ourtirane Souhila, *op*.cit., p. 64.

souhaitons considérer ces arts dans leur rapport à notre corpus dans des travaux ultérieurs puisque le cadre restreint de mémoire de Master ne le permet pas.



Bibliographie

1-Corpus littéraire étudié

SOLLERS, Philippe, *Les Folies Françaises*, Paris, Gallimard, 1988.

2-Ouvrages théoriques

BAKHTINE, Michail *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

BAKHTINE, Michail, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.

BARTHES, Roland, *Le plaisirs du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.

BOUILLAGUE, Annick, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert*, *L'imitation cryptée*, Champion, 2000

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

DOGUET, Jean-Paul, *L'art comme communication* : *Pour une re-définition de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art : la relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997.

KRISTEVA, Julia, *Seméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969

LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, *L'indicible et le dansable : l'art de la danse ou l'éloquence du silence*, in Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, *Limites du langage* : *indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, 2002

MITTERAND, Henri. *Les titres des romans de Guy De Cars* in sociocritique, Paris, Nathan, 1979.

PIEGAY-GROS, Nathalie *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996

RIFFATERRE, Michael, « *La Trace de l'intertexte* », *La pensée*, n° 2I5, octobre, 1980.

SAMOYAULT, Tiphaine, *L'intertextualité Mémoire de la littérature*, Paris, Armand colin, 2005

THERON, Michel, *Initiation à l'art*, Paris, Ellipses, 1993.

VOUILLOUX, Bernard, *La peinture dans le texte XVIII-XX siècles*, Paris, CNRS Editions, 1994.

3-Mémoires et Thèses

BERTRAND, Kim, « *Ecrire l'Empêchement : Critique d'art et création littéraire chez Samuel Beckett* », mémoire de la maitrise en Etudes Littéraires, université du Québec, 2003.

CAMENEN, Gersende, *Ecrire au temps de l'image : les enjeux du visuel chez Roberto Arlt*, thèse de doctorat en Etudes hispanique, université de Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, 2009.

MAHFOUDI, Maya- Ilhame, *Analyse des relations écriture/peinture dans Un chasseur de lions d'Olivier Rolin*, mémoire de Master II en littérature, université de Bejaïa, 2014.

MARTEAU, Frédéric, *L E DESS(E) IN DE L'ECRITURE : Une poétique de la lecture*, *Paul Celan et Charles Racine,* thèse de doctorat en littérature, université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, 2006.

OURTIRANE, Souhila, Poétique du discours littéraire dans ses différents états artistiques : rapport écriture /peinture dans *Une année dans le Sahel* d'Eugène Fromentin et *Femme d'Alger dans leur appartement* d'A. Djebar, thèse de doctorat en littérature, université de Bejaïa, 2010.

4-Articles

BARTHES, Roland, *art, Encyclopaedia universalis,* « *Théorie du texte* », Paris, Seuil, 1973.

LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, *L'indicible et le dansable : l'art de la danse ou l'éloquence du silence*, in Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, *Limites du langage : indicible ou silence,* Paris, L'Harmattan, 2002**.**

SZLAMOWICZ, Jean. « *Fascinating Rhythm :* Traduire le substrat musical dans Another Country de James Baldwin. » In Tension rythmique et traduction, éd Christine Raguet and Marie Nadia Karsky, Montréal: Éditions québécoises de l'œuvre, collection Vita Traductiva, 2014.

5-Ouvrage généraux

BERNARD Edina, CABANNE Pierre, DURAND Jannic, LEGRAND Gérard, PRADEL Jean-Louis, TUFFELLI Nicole, *Histoire de l'art: du Moyen Age à nos jours,* Paris, Larousse, 2010.

CORTANZE Gérard, *Philippe Sollers ou la volonté de bonheur*, essai, Le chaîne, 2008

6-Dictionnaires et encyclopédies

Dictionnaire Nouveau petit Larousse, 1980**.**

SIRON, Jacques, *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, outre Mesure, 2002

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, 1ere édition Quadrige : 2002, 2eme édition Quadrillage : 2004.

5- Webographie et sitographie

CHARNET, Chantal, « Lecture de : *Les Ponctuants de la langue* de D. Vincent », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 23 | 1994, document 9, mis en ligne le 01 janvier 2013, URL : http://praxematique.revues.org/1505 (consulté le 05 juin 2016).

DARRIULAT, Jacques, « L'ekphrasis chez Philostrate », essai, mise en ligne le 29 octobre2007,Http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/Antiquite/Philostrate.html.(consulté le 04 mars 2016)

KRISTEVA, Julia, « *Enfance et jeunesse d'un écrivain français* », article de revue l'infini, no112, automne 2010, LIBERTE DE MEMOIRE, http://www.kristeva.fr/enfance-et-jeunesse.html.(consulté le 29 avril 2016)

SCHENELLER, Dora, « *Ecrire la peinture : la doctrine de l'ut pictura poesis dans la littérature française de la première moitié du XXé siècle* », revue d'Etudes françaises en ligne, n 12, 2007, p.133-144,Cief.elte.hu/sites/default/files/schneller.pdf (page consulté le 29 novembre 2015).

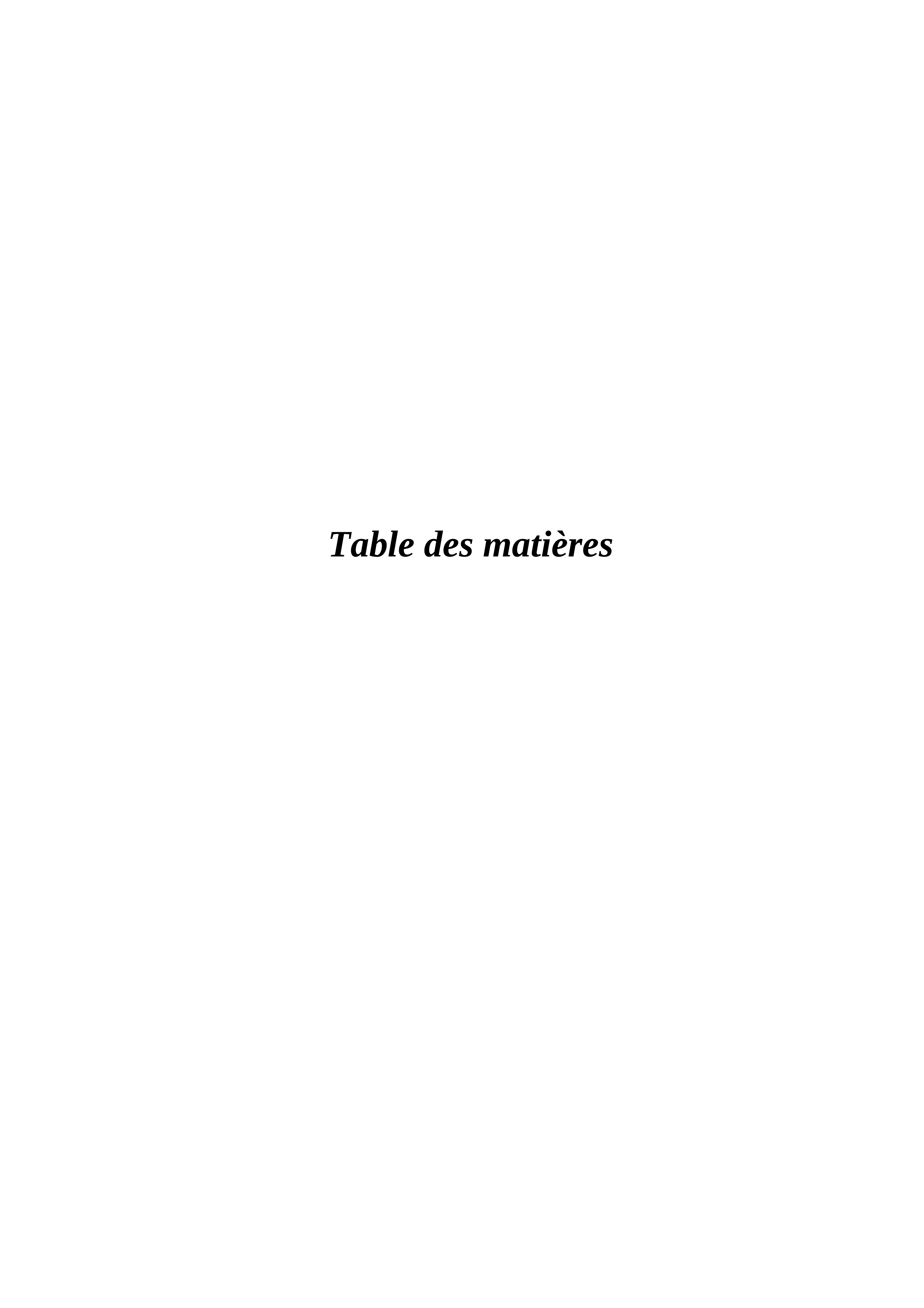


Table des matières

Table des matières